النقد الأدبى عند العرب فى القديم والحديث

د. إبراهيم عوض

مكتبة الشيخ أحمد
منشية الصدر - القاهرة
١٤٣٦ هـ - ٢٠١٥ م

على سبيل التقديم

يضع هذا الكتاب نصب عينيه التعريف بالنقد الأدبى ومجالاته وقضاياه ومناهجه متتبعا هذا النقد في نسخته العربية بدءا من الجاهلية حتى وقتنا، باسطا القول فى كل مبحث من المباحث الآنفة. لقد اقتفى الكِتَابُ تطورَ النقد منذ كان وليدا صغيرا فى العصر الجاهلى ورافقه حتى نضج واتسعت مباحثه وتعقدت آراء أصحابه فى عصرنا هذا. ويقوم البحث فيه على إعمال النظرة النقدية إعمالا قويا شاملا لا يعفى شيئا ولا يتلجلج أمام شىء مهما كان القائل به أو المدافع عنه، ومهما كانت سيرورة ذكره وكثرة اللهج به. وشعاره ومبدؤه: "هم رجال، ونحن رجال". فهو يحترم أولئك الرجال، لكنه لا يتصاغر أمامهم بل يشاركهم الرأى ويناقلهم الحديث ويناقشهم كل ما يقولون إيمانا منه بأننا جميعا بشر متساوون فى الصواب والخطإ، وأن الحياة الصحيحة إنما تقوم على التعاون لا على التبعية وترديد ما يقوله الآخرون دون مراجعة أو فحص أو نقد. كما يقوم أيضا على الاعتزاز بالعروبة والإسلام، ولا يعرف القول بأن الأخلاق والدين لا ينبغى أن يكون لهما مدخل فى دنيا الفنون والآداب، وإن كان فى ذات الوقت لا يخلط بين الوعظ والإرشاد وبين الأدب ومتطلباته الفنية. ومنطقه فى هذا هو أنه من غير المعقول أن يظل العرب ينقلون عن الغرب كل ما يقوله الغرب، وما عليهم إلا أن يسمعوا ويطيعوا ويرددوا هذا الذى يسمعونه دون تفكير. إن لكل أمة خصائصها الروحية والذوقية، وكما أن الغربيين يحرصون على خصائصهم وشخصيتهم فكذلك ينبغى أن نحرص نحن على خصائصنا وشخصيتنا. ونحن مطالبون بهذا طاعة لفطرتنا البشرية وصبغتنا القومية وعقيدتنا الدينية جميعا. إلا أن ذلك لا يصح أن يكون سببا فى انغلاقنا وانكماشنا على أنفسنا، فالعقل الناضج هو العقل المنفتح على ما لدى الآخرين: يتعرف إليه ويتقرّاه

ويفهمه ويحلله ليرى ما فيه من صواب مفيد أو خطإ مؤذٍ، فيتجنب هذا ويتعلم من ذاك فى تواضع للعلم واعتزاز بالذات.

وقد فصلتُ القول فى كل ما تناولتُه فى الكتاب، وأكثرتُ من الشواهد، ونَوَّعتُها ما استطعت حسب الأجناس الأدبية من القديم والحديث حتى يكون المنظر شاملا لكل شيء تقريبا. وفى أثناء ذلك سوف يقابل القارئ كثيرا من الأسماء الكبيرة فى عالم النقد الأدبى فى الماضى والحاضر كالنابغة الذبيانى مثلا وابن سلام وابن قتيبة والجاحظ والأصفهانى والآمدى وعبد القاهر والعقاد وطه حسين وزكى مبارك وسيد قطب وغيرهم، ويستمع إلى ما يقولون بقدر لا بأس به من التفصيل. وبالمثل سوف يتعرف القارئ الكريم إلى معظم قضايا النقد الأدبى ومناهجه فى القديم وفى الحديث سواء ما كان متعلقا بالشكل والناحية الفنية لغةً وبلاغةً وبِنْيَةً أو متعلقا بالمضمون فكرًا وعاطفةً ومبادئ أخلاقية أو دينية، إذ النقد الأدبى يشمل كل هذا لأنه يتعامل مع النص وصاحب النص من كل الجوانب، بحيث يخرج فى النهاية من الكتاب وفى ذهنه صورة أرجو أن تكون واضحة وعلى قدر كاف من التفصيل. وأخيرا أطلب من الله السلامة وأن تكون أخطائى فى الكتاب غير فادحة ولا فاضحة، وأن أكون قد قدمت فعلا إلى القراء الكرام شيئا مفيدا. والله الموفق إلى سواء الصراط.

النقد الأدبى: تعريفه ومجالاته

قد ينظر بعض من لا علاقة لهم بالنقد الأدبى إلى هذا الفرع من العلوم على أنه أمر غريب لا صلة له بالحياة الاعتيادية وأنه مقحم عليها إقحاما. ورَدًّا على هذه النظرة وطمأنةً لأصحابها نقول لهم إن النقد الأدبى أمر اعتيادى جدا، فهو ليس إلا امتدادا لما نمارسه فى كل لحظة من لحظات حياتنا اليومية من التعليق على ما نأكله من طعام أو نحتسيه من شراب أو يرتديه أصدقاؤنا من ملابس وأزياء أو ما نراه حولنا من بيوت وسيارات وأرصفة وأشجار أو ما نتنزه فيه من حدائق أو نستمع إليه من أغان أو نشاهده من مباريات كروية أو نشعر به من أحاسيس... إلخ. إننا، حين نقول عن لقمة نتناولها، إنها لذيذة فنحن نمارس النقد. وإذا أضفنا إلى ذلك ذكر الأسباب التى حملتنا على القول بلذة تلك اللقمة فنحن نمارس النقد معلَّلًا، ولا نكتفى بإصدار الحكم النقدى فقط. ولو رأينا مباراة فى كرة القدم وعبرنا عن إعجابنا بهذا اللاعب أو بتلك التمريرة أو بالهدف الذى أحرزه فريقنا فى مرمى الخصم فنحن نقوم بعملية نقد. وتكون تلك العملية أفضل لو أرفقنا بذلك الإعجابِ الأسبابَ التى تقف خلفه. ويصل هذا النقد إلى أعلى مستوى ممكن فى التحليلات التى يقوم بها اللاعبون والحكام والمذيعون فى محترفات التلفاز والمذياع عقب انتهاء المباراة. بل إننا، نحن القراء العاديين، نمارس على نحو تلقائى جدا النقد الأدبى فى كل مرة نقرأ فيها كتابا أو نستمع فيها إلى قصيدة مثلا. ألا نبدى رأينا فيما نقرأ من حيث الأسلوب وجاذبية العمل الذى نتلقاه وما يثيره فى نفوسنا من مشاعر وإحساسات مثلا؟ بلى. فهذا هو النقد، وإن لم يكن فى عمق النقد الذى ينهض به من تفرغوا لتلك المهمة وتخصصوا فيها. لكنه نقد على كل حال.

وأذكر أننى، فى صيف ١٩٦٣م، وكنت أيامها تلميذا فى المرحلة الإعدادية الأزهرية، قد وقعتْ فى يدى ترجمةٌ مختصرةٌ لرواية "مرتفعات وذرنج" لإيميلى

برونتى، وكانت صادرة فى سلسلة "روايات الهلال"، فوجدت نفسى وقد أخذتنى الرواية بل استولت علىَّ استيلاءً فلم أتمكن من تركها حتى انتهيت منها. ولا أدرى الآن السبب فى أننى، بعد أن استطعت التفلص من قبضة الرواية الحديدية التى عصرت قلبى أثناء قراءتها وأمكننى التقاط بعض أنفاسى، قد تمددت على ظهرى فوق حصيرة بإحدى الغرف العلوية ببيتنا الريفى وأخذت أحاول التوصل إلى الأسباب التى جعلت للرواية على نفسى كل هذا التأثير المروِّع الذى لم أجده من قبل لأية رواية قرأتها. لقد كنت آنذاك فى بداية الخامسة عشرة من عمرى، ولم أكن قد مضيت بعدُ شوطا طويلا فى عالم القراءة. ثم شرعت أعدد فى ذهنى، وأنا أحملق فى سقف الغرفة، الأسباب المذكورة، وعلى رأسها شخصية هيثكليف وتصرفاته الشاذة القاسية وحب كاثرين له على ذلك النحو البرّىّ المعقد. ثم انطوى ذلك فى ثنايا النسيان بعدما أثارت الرواية فى حينها اهتمامى بمعرفة كل ما أستطيع أن أعرفه عن صاحبة الرواية وأسرتها حتى لقد أخبرنى بعض من أعرف آنذاك أن هناك فلما مصريا اسمه: "الغريب" هو عبارة عن تمصير لها.

لكنى ما إن تخرجت من الجامعة ودخلت عالم الكتابة وبدأت أشارك فى النقد الأدبى على قَدِّى حتى ألفيت تلك الذكرى الصيفية القديمة تطفو من أعماق ذاكرتى ومن طوايا الماضى منتفضة تقول: يا فلان، لقد سبق لك أن قمتَ، دون أن تدرى، بممارسة النقد حين تمددتَ على الحصيرة فى الغرفة العلوية ببيتكم الريفى فى تلك الظهيرة الحارة من الإجازة الصيفية التى سبقت دخولك الإعدادية مباشرة وجعلتَ تحاول التعرف إلى العوامل التى هيأت لرواية الكاتبة البريطانية كل ذلك التأثير المروع عليك. صحيح أنه كان نقدا بسيطا ليس فيه مصطلحات ولا نظريات ولا تحليلات منظمة، بل ولا كنت أنت نفسك تعرف أنك تمارس نقدا، لكنه رغم ذلك كله كان "نقدا أدبيا". وككل شىء فى الحياة توجد فى النقد الأدبى مستويات متعددة،

وليس من الغريب أن يمارس النقد تلميذ صغير مثلك، بيد أنه نقد بسيط يناسب سنك الصغيرة.

وأذكر، بهذه المناسبة، أنهم فى المدرسة الثانوية كانوا يعطوننا فى المكتبة كراسة نسجل فيها رأينا فى الكتاب الذى نستعيره، وإن كان لا بد من القول بأننى كنت أجد صعوبة فى الإجابة على الأسئلة التى كان ينبغى أن نرد عليها فيما يخص أسلوب الكاتب وأفكاره رغم أنى، كما قلت، كنت أستطيع أن أعبر عن رأيى بكل سهولة، لكن ليس بهذه الطريقة الرسمية التى تريد منك فى سطرين اثنين الكتابة فى كل بند من البنود التى يسألونك عنها.

هذا هو النقد الأدبى فى أبسط صوره. فماذا عن مصطلح "نَقْد"؟ ومن أين أتى؟ وماذا يعنى بالضبط؟ تسوق لنا مادة "ن ق د" فى معجم "تاج العروس" للزبيدى مثلا الألفاظ المشتقة من تلك المادة ومعانيها. وسوف نقف، من تلك الألفاظ والمعانى، عند ما له اتصال بمصطلح "النقد". نقصد النقد الأدبى بطبيعة الحال لأنه هو الذى يهمنا هنا. فمن ذلك قوله: "النَّقْدُ: تَمْييزُ الدَّراهِمِ وإِخراجُ الزَّيْفِ منها، كذا تمييزُ غَيْرِها، كالتَّنْقَادِ والتَّنَقُّدِ. وقد نَقَدها يَنْقُدُها نَقْدًا، وانْتَقَدها، وتَنَقَّدها: إذا مَيَّزَ جَيِّدها مِن رَدِيئها... النَّقْدُ: النَّقْرُ بالإِصْبَعِ فى الجَوْزِ. ونَقَدَ الشىء يَنْقُدُه نَقْدًا: إذا نَقَرَه بإِصْبَعِهِ كما تُنْقَدُ الجَوْزَةُ... من المجاز النَّقْدُ: اخْتِلاسُ النَّظَرِ نَحْوَ الشىء. وقد نَقَدَ الرَّجُلُ الشىء بنَظَرِه ينْقُده نَقْدًا، ونَقَد إِليه: اخْتَلَس النَظَرَ نَحْوَه. وما زال فُلانٌ يَنْقُد بصَرَه إِلى الشىء، إذا لم يَزَلْ يَنْظُر إِليه. والإِنسان يَنْقُدُ الشىء بِعَيْنِه، وهو مُخَالَسةُ النَّظرِ لئلّا يُفْطَنَ له. وزاد فى "الأَساس": كأَنَّما شُبِّه بنظَرِ الناقِدِ إِلى ما يَنْقُدُه... ونَاقَده فى الأَمْر: نَاقَشه... ونَقَدَ أَرْنَبَتَه بِإِصْبَعِه: إذا ضَرَبها... وفى حديث أَبى الدَّرْداءِ أنه قال: إِن نَقَدْتَ النَّاس نَقَدُوكَ، وإِن تَرَكْتَهم تركُوك. معنى "نَقَدْتَهم": أَى عِبْتَهم واغْتَبْتَهم... وهو من قولهم: نَقَدْتُ رَأْسَه بِإِصْبَعى، أَى ضَرَبْتُه... ومن المَجاز: هو

من نُقَادَةِ قَوْمِه: من خِيارِهِم. ونَقَدَ الكَلامَ: ناقَشَه. وهو من نَقَدةِ الشِّعْرِ ونُقَّادِه... وانْتَقَد الشِّعْرَ على قائِلِه".

فكما نرى هناك صلة قوية بين هذه المعانى التى أوردتُها للألفاظ المشتقة من مادة "ن ق د" وبين مصطلح "نَقْد": فكما أن الصيارفة يقومون بتمييز الدنانير والدراهم الصحيحة من الزائفة كذلك يقوم النقاد بتمييز النصوص الجيدة والصحيحة من الرديئة والزائفة. وكما ينقر الرجل الجوزة بإصبعه ينقر الناقد النص بعقله ليَخْبُره ويعرف مكانته من البراعة أو التفاهة. وكما يعيد الرجل النظر إلى الشىء حتى يتعرف إليه ويستطيع تمييزه كذلك ينظر الناقد فى النص ويكرر النظر إليه حتى يُسْلِم أسراره إليه ويبيح له بما يحتويه من تفوق أو تخلف. وقد رأيت جميع من كتب فى هذا الموضوع ممن وقعت كتاباتهم فى يدى يكتفون بالربط بين المعنى الأول، معنى نقد الدنانير والدراهم، وبين مصطلح "النقد (الأدبى)"، لكننى حين عدت إلى المادة التى نحن بصددها الآن ألفيت أن الصلة بينها وبين المصطلح المذكور لا تقف عند هذا الحد بل تتعداه إلى المعنيين الآخرين.

لا بل هناك معنى رابع من معانى اشتقاقات هذه المادة يمكن أن تكون له صلة بما نحن فيه، ألا وهو نَقْد الحية، أى لَدْغها. فلا شك أن من النقد الذى نوجهه إلى الإبداع الأدبى ما يكون كلدغ الحية إيلاما وإيذاء، إذ يشعر المبدع وكأن حُمَةً مسمومةً قد انتاشته. ذلك أن الأدباء يعتزون بما يبدعون أيما اعتزاز، ولا يطيقون أن ينقده أحد، اللّهم إلا بالثناء والكلام الطيب الجميل. ولا ننس أن كلمة "نقد" تعنى، لدى الكثيرين، إظهار العيوب فقط دون الحسنات. بل أذكر أننى، وأنا فى بداية حياتى العلمية، لم أكن أعرف لها إلا هذا المعنى. وهذا أحد معانى تلك الكلمة، بل المعنى الذى يتبادر عادة إلى الذهن.

وهو نفس ما لاحظته فى اللغة الإنجليزية، إذ كان أول ما يستقبلنى فى المعاجم فى كثير من الحالات هو أن الـ"criticism" معناه إظهار العيوب والسلبيات، كما هو الحال مثلا فى قاموس "WordNet 2.0"، الذى نقرأ فى شرحه لتلك الكلمة أنها

"disapproval expressed by pointing out faults or shortcomings; the senator received severe criticism from his opponent"

وأن مرادفها هو "unfavorable judgment"، وكما فى قاموس أكسفورد، الذى يستقبلنا، أولَ كل شىء، شرحُه لهذه الكلمة بأنها " The action of passing judgement; esp. fault-finding, censure". وفى قاموس "لاروس" الفرنسى نجد أن كلمة "critique" تعنى، ضمن ما تعنيه، اللوم والتقريع: " Blâme, reproche porté sur quelqu'un ou quelque chose". وفوق ذلك يُتْبِع هذا القاموسُ أصلَ الكلمة بنفس الطريقة التى وجدناها فى القاموس الإنجليزى المذكور آنفا مُرْجِعًا إياها إلى نفس الأصل الإغريقى. وفى "محيط المحيط"، وهو أول معجم لغوى عربى حديث فيما أعرف، نجد ما يلى: "نَقَدَ الدراهمَ ينقُدها نَقْدًا وتَنْقَادًا: ميَّزها ونَظَرَها ليعرف جيّدها من رديئها. ومنه "انتقاد" الكلام لإظهار ما به من العيب". ومن هنا يمكن فهم عبارة "النقد البَنَّاء"، إذ توحى بأن النقد، مجردا من التحديد، هو نقد غير بناء، أما لو أردناه نقدا مفيدا يريد صاحبه الخير من ورائه فلا بد أن نتحرز فنصفه بـ"البَنَّاء". صحيح أننا كلنا نقول، فى مثل هذا السياق، إن "اختلاف الرأى لا يفسد للود قضية"، بَيْدَ أنه لا يزيد عن أن يكون شعارا جميلا قلما يتحقق فى الواقع، وإذا تحقق فبخلع الضرس فى كثير من الأحيان.

وبعد أن عرفنا من أين أتت كلمة "نقد" فى لغة الضاد ننتقل إلى ما تقوله المعاجم الإنجليزية عن مصدر تلك الكلمة، إذ يذكر قاموس "الإنكارتا" مثلا أنها

دخلت اللغة الإنجليزية من اللاتينية فى أواسط القرن السادس عشر عن اليونانية.

وهذا هو نص ما قاله القاموس المذكور:

"[Mid-16th century. Via Latin < Greek kritikos "discerning" < kritēs "judge" < krinein "decide"] Microsoft® Encarta® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation".

والآن آن الأوان كى نتحول إلى موضوع النقد، وهو النص الأدبى فى المحل الأول. والنص الأدبى، فى وضعه المبتغَى، عبارة عن أفكار وعواطف وخيالات عُبِّر عنها بكلام صِيغَ صياغة بارعة جميلة. والغاية منه، كما نرى، توصيل رسالة فكرية ونفسية بأسلوب ممتع. ومن هنا يمكننا تقسيم النص الأدبى من الناحية النظرية إلى مضمون وشكل: فالمضمون يتسع لكل ما يحتويه النص من أفكار ومشاعر وأخيلة، والشكل بنية فنية مشكَّلة من كلام هو عبارة عن مفردات وجمل وتعبيرات وصور. وثقافة الناقد ينبغى أن تتسع لكل علم وكل فن إن أمكن، وإلا فكل ما يستطيع الإلمام به فَلْيُلِمَّ به بدءًا من الصرف والنحو والمعجم والبلاغة، ومرورا بالتاريخ والسياسة والاقتصاد والاجتماع والنفس، وقبل ذلك كله قواعد النقد الأدبى، مع عدم الاكتفاء بالقراءة فى النقد النظرى، بل يجب عليه العكوف على أعمال النقاد الكبار لتشرب الممارسة النقدية منها والمهارة فيها. ولا بد أن يكون الناقد ممن يعشقون الأدب ويتمتعون بالحساسية الفطرية التى تساعده على تذوق الأعمال الأدبية والتفطن إلى ما فيها من جوانب الجمال والقبح، وعلامات الجودة والرداءة، إذ العلم وحده لا يكفى، بل ينبغى أن ترفده الموهبة والعشق والحساسية.

وفى أهمية الذوق والتمرس بإبداعات كبار الأدباء يقول ابن الأثير فى "المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر": "اعلم، أيها الناظر فى كتابى، أن مدار علم البيان على حكم الذوق السليم، الذى هو أنفع من ذوق التعليم. وهذا الكتاب، وإن كان فيما يلقيه إليك أستاذا، وإذا سألتَ عما يُنْتَفَع به فى فنه قيل لك: هذا، فإن الدربة والإدمان أجدى عليك نفعا، وأهدى بصرا وسمعا. وهما يُرِيانك الخبر عيانا،

ويجعلان عسرك من القول إمكانا، وكل جارحة منك قلبا ولسانا. فخذ من هذا الكتاب ما أعطاك، واستنبطْ بإدمانك ما أخطاك. وما مَثَلى فيما مهدتُه لك من هذه الطريق إلا كمن طبع سيفا ووضعه فى يمينك لتقاتل به، وليس عليه أن يخلق لك قلبا، فإن حمل النصال، غير مباشرة القتال.

وإنـــما يبلـــغ الإنـــسانُ غايتَـــه   مـا كـلُّ ماشـيةٍ بالرَّحْـل شـملالُ"

ورغم مطالبتنا للناقد بأن يكون على علم واسع بكثير من العلوم إذا أراد أن يكون ناقدا محترم الكلمة نافذ النظرة عميق البصيرة فإنه فى نهاية المطاف بشر من البشر يجوز عليه السهو والنسيان والخطأ والاضطراب والعجز أحيانا عن التوصل للحكم الصحيح. ومن هنا أرانى أستغرب كلام محمد بن سَلَّام الجُمَحِىّ صاحب كتاب "طبقات الشعراء"، الذى يغالى فى الإعلاء من شأن النقاد إلى الدرجة التى يحرّم فيها على غيرهم أن يراجعوهم أو يعتقدوا رأيا غير رأيهم، إذ يجب عليهم فى نظره الموافقة على ما يقولون دون أن ينبسوا ببنت شفة.

قال فى معرض كلامه عن الشعر الجاهلى وما وقع فيه من تزييف: "وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد، إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شئ منه، أن يقبل من صحيفة ولا يروى عن صحفى. وقد اختلف العلماء بَعْدُ فى بعض الشعر كما اختلفت فى سائر الأشياء. فأما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه". ترى من يستطيع الزعم بأن الكلمة الأخيرة فى أى مجال من مجالات البحث العلمى قد قيلت وانتهى الأمر؟ لا شك أن للعلماء وزنهم واحترامهم بسبب ما عندهم من معرفة وتجارب وخبرات، لكن هل لا بد أن يكون ما أجمعوا عليه بالضرورة صحيحا؟ ألا يمكن أن يكون إجماعهم قائما على معلومات ناقصة أو مضللة لأن ظروف عصرهم لم تكن تسمح لهم إلا بهذا، ثم تزداد تلك المعلومات لاحقا أو يتوصل الباحثون إلى

ما هو أصح مما كان معلوما منها فيغيِّر ما كان مجمَعًا عليه؟ وإذا كان هذا يحدث فى العلوم الطبيعية، وهى أكثر انضباطا ودقة من علوم الأدب والنقد واللغة وما إلى ذلك، فما بالنا بهذه، وهى تقل بطبيعتها عن العلوم الطبيعية انضباطا وصرامة؟

دائما ما أقول لطلابى غير متواضع إن ما أسجله فى مؤلفاتى وما أقوله فى محاضراتى لا أستطيع، رغم اطمئنانى له وتعبى فى التوصل إليه، أن أزعم له الصحة المطلقة، وإن كنت بوصفى بشرا من البشر أحب أن يوافقنى الناس على ما أقول. إلا أن الحق أحق أن يقال ويُتَّبَع، ومن ثم فإنى أتوقع أن يجىء بعدى من ينظر فى آرائى ويرى فيها غير الذى أراه كما نظرت أنا من قبل فيما تركه السابقون واختلفت معهم بشأنه. تلك هى سنة الحياة، وليس لأحد الزعم بأنه يملك الحقيقة النهائية مهما كان اعتزازه بنفسه وعقله ومعاناته فى الوصول إلى ما وصل إليه من علم. وعلى هذا نقول لابن سلام إن هذا الإجماع الذى تذكره، سواء كان صحيحا أو متخيَّلا، لا ينبغى أن يمنع أى باحث من النظر فيه أو من التوصل إلى شىء غيره.

ويمضى ذلك العالم الكبير قائلا إن "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تَثْقَفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان. من ذلك اللؤلؤ والياقوت: لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم: لا تعرف جودتهما بلونٍ ولا مَسٍّ ولا طرازٍ ولا وَسْمٍ ولا صفةٍ، ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بَهْرَجها وزائفها وسَتُّوقها ومفرغها. ومنه البصر بغريب النخل، والبصر بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده مع تشابه لونه ومَسّه وذَرْعه حتى يضاف كل صنف إلى بلده الذى خرج منه. وكذلك بصر الرقيق، فتوصف الجارية فيقال: ناصعة اللون جيدة الشَّطْب نقية الثغر حسنة العين والأنف جيدة النهود ظريفة اللسان واردة الشعر، فتكون فى هذه الصفة بمئة دينار، وبمئتى دينار. وتكون أخرى بألف دينار

وأكثر، ولا يجد واصفها مزيدا على هذه الصفة. وتوصَف الدابة فيقال: خفيف العنان لين الظهر شديد الحافر فتىّ السن نقىٌّ من العيوب، فيكون بخمسين دينارا أو نحوها. وتكون أخرى بمئتى دينار وأكثر، وتكون هذه صفتها. ويقال للرجل والمرأة فى القراءة والغناء: إنه لَنَدِىّ الحلق طَلّ الصوت طويل النَّفَس مصيبٌ لِلَّحْن، ويوصف الآخر بهذه الصفة، وبينهما بَوْنٌ بعيد. يعرف ذلك العلماءُ عند المعاينة والاستماع له بلا صفة يُنْتَهَى إليها ولا علم يُوقَف عليه. وإن كثرة المدارسة لتُعْدِى على العلم به. فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به. قال محمد، قال خلاد بن يزيد الباهلى لخلف بن حيان أبى محرز، وكان خلاد حسن العلم بالشعر يرويه ويقوله: بأى شئ تردّ هذه الاشعار التى تُرْوَى؟ قال له: هل فيها ما تعلم أنت أنه مصنوع لا خير فيه؟ قال: نعم. قال: أفتعلم فى الناس من هو أعلم بالشعر منك؟ قال: نعم. قال: فلا تنكرْ أن يعلموا من ذلك أكثر مما تعلمه أنت. وقال قائل لخلف: إذا سمعتُ أنا بالشعر أستحسنه فما أبالى ما قلتَ أنت فيه وأصحابك. قال: إذا أخذتَ درهما فاستحسنتَه، فقال لك الصراف: إنه ردئ، فهل ينفعك استحسانك إياه؟".

فأما أن لكل ضرب من الصناعة والعلم متخصصيه الذين ينبغى الرجوع إليهم والتعلم منهم لما سبق من إنفاقهم العمر فى تحصيله فهذا مما لا يقبل المماراة، وعلى العين والرأس. ولكن أولئك المتخصصين لا يتنزل عليهم الوحى فلا ينبغى إذن القول بأنهم لا تصح مراجعتهم فى شىء مما يقولون. كلا وألف كلا، بل كل ما يقولونه يقبل المناقشة والأخذ والرد مع احترامنا لهم وتقديرنا لتخصصاتهم وما أنفقوا فيها من جهد ووقت ومال وأعصاب. ذلك أن العلم لا يعرف القول بأن بابه قد أُغْلِق بعد فلان أو عِلّان، بل هو مفتوح دائما أبدا، ولا ينبغى أن يقال إننا قد وصلنا فيه إلى الغاية التى ليس بعدها زيادة لمستزيد. وما دام الأمر كذلك فليس لأحد الحق فى الزعم بأن ما يقوله هو الصواب الذى لا صواب سواه، ولا تصح من

ثم مساءلته ولا مطالبته بالدليل اعتمادا على أنه ذو خبرة وأن كلامه لا يخرّ منه الماء. العلماء بشر يصيبون: نعم، ولكنهم كما يصيبون كذلك يخطئون. وحتى حين يصيبون فإن صوابهم هذا ليس سوى خطوة على الطريق تحتاج إلى من يتابعها نحو الغاية التى لا تأتى أبدا رغم أن واجبنا هو السعى الحثيث تجاهها وكأننا واصلون إليها يوما.

صحيح أن من العلماء والمتخصصين من يصدق حكمه الانطباعى فى كثير من الأحيان. لكن كيف نعرف أنه صحيح؟ نعرف ذلك بمراجعته والتحقق من صحته. وأذكر أنى قلت لأحد الأطباء ذات مرة إن فلانا يشعر بأعراض السكر فى جسمه واضحة من نشوفة الريق وشدة العطش وكثرة التبول وما إلى ذلك، فكان جوابه أنه لا يكفى هذا كله، بل لا بد من تحليل الدم والبول لأن هذا هو المعيار الذى يصح الاعتماد عليه، أما ما يشعر به الشخص فهو شىء يُسْتَأْنس به، وقد يصح بعد ذلك، وربما لا يصح.

وخذ عندك أيضا ما يقوله العلماء من أن أسلوب القرآن وأسلوب الحديث متمايزان لا يلتبسان. لكن هذا حكم انطباعى لا يمكن أن يستمر هكذا إلى يوم الدين. وهذا ما حدث، فقد وفق الله كاتب تلك السطور إلى وضع كتاب يوضح فِيمَ يتمايز الأسلوبان، اعتمادا على التحليلات والإحصاءات وتقديم الشواهد على صدق ما أقول من مفردات وصيغ وعبارات وتراكيب وأبنية. ولست أزعم أننى قلت كل شىء فى الموضوع، فأنا موقن أن ما صنعته لا يزيد عن أن يكون الخطوة الأولى التى فتحت الباب لمن يأتى بعدى فيضيف إلى ما قلته أشياء وأشياء. إلا أن هذا لا يعنى أن الأوضاع بعد تلك الدراسة التى بلغت ستمائة صفحة ليس فى أية صفحة منها كلمة واحدة إنشائية، بل كل ما فيها مدعوم بالشواهد والتحليلات الواضحة المباشرة التى لا تحتاج إلى تأويل ولا لف أو دوران، هى نفسها الأوضاع قبل القيام بها. وعنوان الكتاب لمن يريد الاطلاع عليه هو: "القرآن والحديث- مقارنة أسلوبية".

إذن فقول العلماء شيئا ما بناءً على انطباعاتهم لا يمكن أن يكون حجة قاطعة على صحة ما يقولون رغم أهميته، إذ من الممكن أن يكون انطباعا خاطئا، وما أكثر ما تخطئ الانطباعات لدى العلماء! إننا نقول مثلا عن أسلوب المازنى إنه من التميز بحيث يمكن التعرف إليه بسهولة من بين أساليب الكتاب الآخرين فى أى نص يقع فى أيدينا غير منسوب إليه. بيد أن هذا لا يصح الجزم به إلا بعد تحليل أسلوب النص الذى بين أيدينا والتحقق من اتصافه بنفس السمات المميزة لأسلوب ذلك الكاتب المبدع. وهذا يتطلب بدوره أن نكون قد عكفنا قبلا على فحص أسلوب الكاتب الكبير بدقة وتعمق وتفصيل وسجلنا نتائج الفحص بحيث تكون بين يدى كل من أراد الاستعانة بها. ومع ذلك كله فمن الممكن أن نخطئ فى نتيجة الحكم على صاحب النص المعين الذى بين أيدينا، إذ الأمر فى مثل تلك الحالة هو من التعقد والتشابك والحساسية بحيث لا يستطيع محلِّلٌ الجزم المطلق بشىء.

وها هو ذا مثال حى على صحة ما أقول، إذ أنكر ابن هشام فى "السيرة النبوية" قصيدة كان ابن إسحاق قد نسبها إلى أحد اليثربيين، ومن ثم حَذَفَها من السيرة مؤكدا أنها شعر مصنوع. قال، رحمه الله، عن هجوم تُبَّع على يثرب فى الجاهلية ثم انصرافه عنها: "فَبَيْنَا تُبَّعٌ على ذلك من قتالهم إذ جاءه حبران من أحبار اليهود من بنى قريظة... حين سمعا بما يريد من إهلاك المدينة وأهلها، فقالا له: أيها الملك، لا تفعل. فإنك إن أبيت إلا ما تريد حِيلَ بينك وبينها، ولم نأمن عليك عاجل العقوبة. فقال لهما: ولم ذلك؟ فقالا: هى مُهَاجَر نبى يخرج من هذا الحرم من قريش فى آخر الزمان تكون دارَه وقرارَه. فتناهى عن ذلك ورأى أن لهما علما وأعجبه ما سمع منهما، فانصرف عن المدينة واتبعهما على دينهما. فقال خالد بن عبد العزى بن غزية بن عمرو بن عبد بن عوف بن غنم بن مالك بن النجار يفخر بعمرو بن طلة:

أصحا أم قد نَهَى ذِكَرَهْ أم قضى من لذةٍ وَطَرَهْ

أم تـــــذكرتَ الـــــشباب؟ ومـــــا ذِكْـــــرُك الـــــشبابَ أو عُـــــصُرَهْ؟
إنهـــــا حـــــربٌ رباعيـــــةٌ مثلهـــــا آتـــــى الفتـــــى عِـــــبَرَهْ
فاســـــألا عمـــــران أو أســـــدا إذ أتـــــت عَـــــدْوًا مـــــع الزُّهَـــــرهْ
فيلـــــقٌ فيهـــــا أبـــــو كـــــرب ســـــبغ أبـــــدانها ذَفِـــــرَهْ
ثـــــم قـــــالوا: مـــــن نـــــؤم بهـــــا؟ أبنـــــى عـــــوفٍ أم النجـــــرهْ؟
بـــــل بنـــــى النجـــــار. إن لنـــــا فيهمُـــــو قـــــتلى، وإنَّ تِـــــرَهْ
فتلقـــــتهم مـــــسايِفَةٌ مـــــدّها كالغبيـــــة النثـــــرهْ
فيهمُـــــو عمـــــرو بـــــن طلَّـــــةَ مَلَّـــــى الإلهُ قومَـــــه عُمُـــــرَهْ
ســـــيّدٌ ســـــام الملـــــوكَ، ومـــــن رام عَمْـــــرًا لا يكـــــن قَـــــدرَهْ

وهذا الحى من الأنصار يزعمون أنه إنما كان حَنِقَ تُبَّعٌ على هذا الحى من يهود الذين كانوا بين أَظْهُرهم، وإنما أراد هلاكهم فمنعوهم منه حتى انصرف عنهم، ولذلك قال فى شعره:

حنقًـــا عـــلى سِـــبْطَيْن حَـــلّا يثربـــا أَوْلَى لهـــم بعقـــاب يـــومٍ مفـــسدِ

قال ابن هشام: الشعر الذى فيه هذا البيت مصنوع. فذلك الذى مَنَعَنا من إثباته". ومع هذا فإن ابن هشام نفسه قد أورد القصيدة كاملة فى كتابه: "التيجان" دون أن يقول فى حقها كلمة إنكار واحدة! وهذه بعض أبياتها كما أوردها فى الكتاب المذكور:

"مـــا بـــال عينـــك لا تنـــام كـــأنما كُحِلَـــتْ مآقيهـــا بـــسمّ الأَسْـــوَدِ؟
حنقًـــا عـــلى ســـبطين حَـــلّا يثربـــا أَوْلَى لهـــم بعقـــاب يـــومٍ مفـــسدِ
ولقـــد أذل الـــصعب صـــعب زمانـــه وأنـــاط عـــروةُ عِـــزَّه بالفرقـــدِ
فـــأتى مغـــار الـــشمس عنـــد غروبهـــا فى عـــينِ ذى خلـــبٍ وثـــأطٍ حرمـــدِ"

ويبقى التمييز بين الدراهم والدنانير، ولا شك أن الصيرفى يعتمد على مقياس معين فى هذا الصدد، إذ لا يصح الزعم بأنه يتلقى فى كل مرة إلهاما من السماء. ولقد قال ابن سلام إنه لا بد للصيرفى حينئذ من المعاينة. فهذا هو المعيار، مثلما أن هناك أشياء أخرى معيارها ذوق اللسان، وثالثةٌ معيارها اللمس، ورابعةٌ معيارها السمع... وهكذا. أما التسليم الأعمى الذى يطلبه ابن سلام من القارئ فهو ككلام بعض المتصوفين الذين يَرَوْنَ أنه لا بد للمريد أن يكون كالخِرْقَة فى يد الشيخ يفعل بها ما يشاء دون أن يكون لها اعتراض أو استفسار، إذ متى كانت الخِرَق تعترض أو تستفسر؟ لكنْ كلا وحاشا أن يكون هذا هو وضع القارئ مع الناقد الذى يسترشد برأيه وذوقه!

نعم لا مشاغبة فى أن ثمة وجها فى كلام ابن سلام التالى الذى يحكى لنا فيه أنه "قال قائل لخلف (يقصد خلفا الأحمر): إذا سمعتُ أنا بالشعر أستحسنه فما أبالى ما قلتَ أنت فيه وأصحابك. قال: إذا أخذتَ درهما فاستحسنتَه، فقال لك الصراف: إنه ردىء، فهل ينفعك استحسانك إياه؟". لكنْ ها هنا شىء غائب لا تكتمل الصورة إلا به، وهو أن المطلوب من العالم فى هذه الحالة أن يشرح لسائله لِمَ يرفض نسبة هذه القصيدة إلى فلان ولِمَ يقبل تلك، إذ ليس من المعقول أن يكتفى بإصدار فتواه دون أن يكون لنا الحق فى التساؤل رغبةً فى أن تطمئن قلوبنا.

وفى الهجوم على محمد بن إسحاق صاحب "السيرة النبوية" يقول ابن سلام: "وكان ممن أفسد الشعر وهجّنه وحمل كل غُثَاء منه محمد بن إسحاق بن يسار مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبد مناف، وكان من علماء الناس بالسِّيَر. قال الزهرى: لا يزال فى الناس عِلْمٌ ما بَقِىَ مولى آل مخرمة. وكان أكثر علمه بالمغازى والسِّيَر وغير ذلك، فقبل الناس عنه الأشعار. وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لى بالشعر. أُتِينا به فأحمله. ولم يكن ذلك له عذرا. فكتب فى السِّيَر أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا

قط، وأشعار النساء فضلا عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعارا كثيرة، وليس بشعر. إنما هو كلامٌ مؤلَّفٌ معقودٌ بقوافٍ؟ أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر؟ ومن أداه منذ آلاف من السنين، والله تبارك وتعالى يقول: "فقُطِع دابرُ القوم الذين ظلموا"، أى لا بقية لهم؟ وقال أيضا: "وأنه أهلك عادًا الأولى * وثمودَ فما أَبْقَى"، وقال فى عاد: "فهل ترى لهم مِنْ باقية؟"، وقال: "وقُرُونًا بين ذلك كثيرا"، وقال: "ألم يأتكم نبأُ الذين من قبلكم قومِ نوح وعادٍ وثمودَ والذين من بعدهم لا يعلمهم إلا الله؟"...".

ونعكس المسألة فنبدأ بآخر ما قاله ابن سلام فى هذه الفقرة، وهو أن عادًا وثمودَ قد بادتا فلم يبق من أى منهما باقية. وعلى هذا فمن غير المعقول فى رأيه أن يكون قد بلغنا من أشعارهما شىء، وإلا فمن أدى إلينا ذلك الشعر، وقد استؤصلوا أجمعين فلم يكن هناك راوٍ يروى شعرا؟ ومنذ عدة سنين كنت أحاضر طلاب الفرقة الأولى من قسم اللغة العربية بآداب عين شمس فى مادة "ثقافة العرب قبل الإسلام"، وكان الكلام وقتها عن الانتحال فى الشعر الجاهلى، فاستشهد أحد الطلاب بما قاله ابن سلام على أساس أنه كلام لا يقبل نقضا ولا إبراما، فرددت قائلا: وهل تظن أن كُلَّ ثمود قد أبيدت؟ فقال: نعم، هكذا تقول الآيات. فعدت أسأله: أوَتظن أن صالحا نبيَّهم قد أبيد مع من أبيدوا؟ قال: لا. فسألته مرة أخرى: وهل تظن أن صالحا وحده هو الذى كتب الله له النجاة؟ ألم يكن معه مؤمنون؟ أوَيُعْقَل أن يكون الله قد أخذهم فيمن أخذ عاطلا مع باطل كما تقول العامة؟ فقال: لا أظن ذلك. قلت له: فافتح إذن سورة "هود" على الآيات التى تحكى لنا قصته وقصة النبى صالح مع قوميهما لنرى ماذا تقول. ففعل، وأعطانى المصحف مفتوحا على النص المذكور.

وهنا قرأتُ على الطلبة قوله تعالى: "وَإِلَى عَادٍ أَخَاهُمْ هُودًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ إِنْ أَنْتُمْ إِلا مُفْتَرُونَ * يَا قَوْمِ لا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِنْ أَجْرِى

إلا عَلَى الَّذِى فَطَرَنِى أَفَلا تَعْقِلُونَ * وَيَا قَوْمِ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ مِدْرَارًا وَيَزِدْكُمْ قُوَّةً إِلَى قُوَّتِكُمْ وَلا تَتَوَلَّوْا مُجْرِمِينَ * قَالُوا يَا هُودُ مَا جِئْتَنَا بِبَيِّنَةٍ وَمَا نَحْنُ بِتَارِكِى آلِهَتِنَا عَنْ قَوْلِكَ وَمَا نَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ * إِنْ نَقُولُ إِلا اعْتَرَاكَ بَعْضُ آلِهَتِنَا بِسُوءٍ قَالَ إِنِّى أُشْهِدُ اللَّهَ وَاشْهَدُوا أَنِّى بَرِىءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ * مِنْ دُونِهِ فَكِيدُونِى جَمِيعًا ثُمَّ لا تُنْظِرُونِ * إِنِّى تَوَكَّلْتُ عَلَى اللَّهِ رَبِّى وَرَبِّكُمْ مَا مِنْ دَابَّةٍ إِلا هُوَ آخِذٌ بِنَاصِيَتِهَا إِنَّ رَبِّى عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ * فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ مَا أُرْسِلْتُ بِهِ إِلَيْكُمْ وَيَسْتَخْلِفُ رَبِّى قَوْمًا غَيْرَكُمْ وَلا تَضُرُّونَهُ شَيْئًا إِنَّ رَبِّى عَلَى كُلِّ شَىْءٍ حَفِيظٌ * وَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا نَجَّيْنَا هُودًا وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِنَّا وَنَجَّيْنَاهُمْ مِنْ عَذَابٍ غَلِيظٍ * وَتِلْكَ عَادٌ جَحَدُوا بِآيَاتِ رَبِّهِمْ وَعَصَوْا رُسُلَهُ وَاتَّبَعُوا أَمْرَ كُلِّ جَبَّارٍ عَنِيدٍ * وَأُتْبِعُوا فِى هَذِهِ الدُّنْيَا لَعْنَةً وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ أَلا إِنَّ عَادًا كَفَرُوا رَبَّهُمْ أَلا بُعْدًا لِعَادٍ قَوْمِ هُودٍ * وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا فَاسْتَغْفِرُوهُ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ إِنَّ رَبِّى قَرِيبٌ مُجِيبٌ * قَالُوا يَا صَالِحُ قَدْ كُنْتَ فِينَا مَرْجُوًّا قَبْلَ هَذَا أَتَنْهَانَا أَنْ نَعْبُدَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا وَإِنَّنَا لَفِى شَكٍّ مِمَّا تَدْعُونَا إِلَيْهِ مُرِيبٍ * قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِنْ كُنْتُ عَلَى بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّى وَآتَانِى مِنْهُ رَحْمَةً فَمَنْ يَنْصُرُنِى مِنَ اللَّهِ إِنْ عَصَيْتُهُ فَمَا تَزِيدُونَنِى غَيْرَ تَخْسِيرٍ * وَيَا قَوْمِ هَذِهِ نَاقَةُ اللَّهِ لَكُمْ آيَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِى أَرْضِ اللَّهِ وَلا تَمَسُّوهَا بِسُوءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ قَرِيبٌ * فَعَقَرُوهَا فَقَالَ تَمَتَّعُوا فِى دَارِكُمْ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ ذَلِكَ وَعْدٌ غَيْرُ مَكْذُوبٍ * فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا نَجَّيْنَا صَالِحًا وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِنَّا وَمِنْ خِزْىِ يَوْمِئِذٍ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ الْقَوِىُّ الْعَزِيزُ * وَأَخَذَ الَّذِينَ ظَلَمُوا الصَّيْحَةُ فَأَصْبَحُوا فِى دِيَارِهِمْ جَاثِمِينَ * كَأَنْ لَمْ يَغْنَوْا فِيهَا أَلا إِنَّ ثَمُودَ كَفَرُوا رَبَّهُمْ أَلا بُعْدًا لِثَمُودَ".

ونظرة إلى الآيات التى وضعتُ تحتها خطا تُرِى القارئَ ما أريد أن أقول. فمن الواضح الذى لا تخطئه العين نَصُّ القرآن على أن العذاب والتدمير إنما كان محصورا

فى الكافرين من قَوْمَيِ النبيين الكريمين ولم يَعُمَّ القومين كلهم أجمعين. وعلى هذا فمن الممكن، إن كان هناك شعر قاله أحد من ثمود، أن يكون مَنْ رواه بعض هؤلاء الناجين. ولست أقصد أنه قد وصلنا شعر عن ثمود بالضرورة، بل كل ما يهمنى هو أن كلام ابن سلام ليس بالصلابة التى يتخيلها المتخيلون كما هو بَيِّنٌ جَلِيٌّ. وكنت أقول لطلابى قبل ذلك: فليكن أن ثمود قد هلكت جميعا، أفلم يسمع بشعرها أحد من القبائل المجاورة لها فيرويه للأجيال التالية بعدما أَوْدَى أصحابُه؟ أليس من المحتمل جدا أن يكون بعض أبناء كل من عاد وثمود مسافرين حين فاجأ كلَّ قبيلةٍ العذابُ المهلكُ فلم يهلكوا مع الهالكين؟ فهؤلاء وأمثالهم هم الذين يمكن أن يكونوا قد رَوَوْا لنا أشعار عاد وثمود. وهناك احتمال آخر، وهو أن بعض تلك الأشعار كانت مكتوبة، فلهذا بقيت بعد أن باد قائلوها، ثم ضاعت الكتابة بعد أن أدت دورها.

ثم إن ثمود مثلا لا ترجع فى التاريخ إلى آلاف السنين قبل عصر ابن سلام كما ظن عالمنا الجليل، إذ أشار كل من الجغرافى والفلكى الإغريقى المتمصّر بطليموس (من أهل القرن الأول للميلاد) والمؤرخ الرومانى بلينى (من أهل القرنين الميلاديين الأولين) إلى قبيلة عربية اسمها ثمود كانت تعيش فى القرن الثامن قبل الميلاد، وهَزَمها سارجون الأشورى. وهذا الكلام متاح فى مادة "Thamud" بالمجلد الخامس من "Encyclopaedia of the Qur'an: الموسوعة القرآنية" الصادرة عن دار بريل (Brill) بهولندا. ونص الكلام كالآتى: "A people called Thamūd are mentioned in non-Arabian sources such as Ptolemy (Geography) and Pliny (Natural history). The earliest mention is in a list of tribes defeated by the Assyrian Sargon II (721-705 b.c.e.)".

بل نجد تحت ذات العنوان بالمجلد العاشر من "دائرة المعارف الإسلامية: The Encyclopaedia of Islam" فى طبعتها الجديدة الصادرة عن نفس الدار أنه كان

هناك فى القرن الخامس وحدتان عسكريتان ثموديتان تخدمان فى الجيش البيزنطى: إحداهما فى فلسطين، والأخرى فى مصر. وهو ما يعنى أن ثمود لم تُبَدْ كلها فردا فردا كما وضحنا من قبل.

وفى نفس المادة من "Encyclopaedia Britannica: الموسوعة البريطانية" (ط٢٠١٥م) أن ثمود قبيلة أو عدة قبائل كانت معروفة فى الفترة الممتدة ما بين القرن الرابع قبل الميلاد إلى السابع منه. وفى مادة "صالح عليه السلام" من "الموسوعة العربية العالمية" أنه ليس ثم رأى مؤكد بتحديد الفترة التى وُجِدَتْ فيها ثمود، إلا أن بعض المؤرخين يقولون بأن الثموديين كانوا موجودين منذ أوائل القرن الأول قبل الميلاد إلى أواخر الخامس منه. وتقول موسوعة "Islam.about.com"، تحت عنوان "Prophet Salih"، إن صالحا قد أتى بعد هود بنحو مائتى عام، وإن بعض المؤرخين يحدد الفترة التى ظهر فيها ذلك النبى بخمسمائة عام قبل الميلاد. وفى مادة "ثمود" من النسخة الفرنسية من "Wikipedia" أن ثمود قد بادت قبل ميلاد النبى محمد عليه الصلاة والسلام بقليل. فثمود إذن لا تنتمى إلى ذلك الماضى السحيق الذى ذكره ابن سلام، وعليه فليس ثم موضع للحجة التى شهرها فى وجه من يروون شعرا قاله بعض أفراد تلك القبيلة. وهكذا يتبين للقارئ أن ما قاله ابن سلام ليس بالقول الصُّلْب كما كان يُظَنّ.

لكن ابن سلام قد أضاف قائلا فى تسفيه من ظنوا أن من الممكن وصول شعر عربى عن ثمود: "وقال يونس بن حبيب: أوّلُ من تكلم بالعربية ونَسِيَ لسانَ أبيه إسماعيلُ بنُ إبراهيم صلوات الله عليهما. أخبرنى مسمع بن عبد الملك أنه سمع محمد بن على يقول: قال أبو عبد الله بن سلام، لا أدرى أرفعه أم لا، وأظنه قد رفعه: أول من تكلم بالعربية ونسى لسانَ أبيه إسماعيلُ بن إبراهيم صلوات الله عليهما. وأخبرنى يونس عن أبى عمرو بن العلاء قال: العرب كلها ولد إسماعيل إلا حِمْيَر

وبقايا جُرْهُم. وكذلك يروى أن إسماعيل بن إبراهيم جاورهم وأصهر إليهم. ولكن العربية التى عَنَى محمدُ بنُ على اللسانُ الذى نزل به القرآن وما تكلمت به العرب على عهد النبى، وتلك عربية أخرى غير كلامنا هذا. لم يجاوز أبناء نزار فى أنسابهم وأشعارهم عدنان. اقتصروا على مَعَدّ، ولم يذكر عدنانَ جاهليٌّ قَطُّ غير لَبِيد بن ربيعة الكلابىّ فى بيت واحد قاله. قال:

فإن لم تجد من دون عدنانَ والدًا ودون مَعَدٍّ فلْتَزَعْكَ العواذلُ

وقد رُوِىَ لعباس بن مرداس السُّلَمِىّ بيت فى عدنان. قال:

وعَكّ بن عدنانَ الذين تلعَّبوا بمَذْحِجَ حتى طُرِّدُوا كلَّ مَطْرَدِ

والبيت مريب عند أبى عبد الله، فما فوق عدنان أسماء لم تُؤْخَذ إلا عن الكتب، والله أعلم بها، لم يذكرها عربى قط. وإنما كان مَعَدٌّ بإزاء موسى بن عمران صلى الله عليه أو قبله قليلا، وبين موسى وعاد وثمود الدهر الطويل والأمد البعيد. فنحن لا نقيم فى النسب ما فوق عدنان، ولا نجد لأولية العرب المعروفين شعرا، فكيف بعاد وثمود؟ فهذا الكلام الواهن الخبيث. ولم يرو قَطُّ عربى منها بيتا واحدا ولا راوية للشعر، مع ضعف أَسْره وقلة طلاوته".

والغالب على الظن أن ابن سلام يريد أن يقول إن الشعر الذى يرجع إلى ما قبل إسماعيل، وهو الشعر المنسوب إلى ثمود، التى يؤكد أنها بادت منذ آلاف السنين، هو شعر مزيف لأن إسماعيل هو أول من تكلم العربية. والطريف أن عالمنا الكبير يردف هذا بقوله إن إسماعيل قد نسى لغة أبيه، وهو ما يعنى أن إسماعيل قد اخترع العربية اختراعا، ولم يكن لها وجود من قبل. فهل هذا ممكن؟ إن اللغة لا يخترعها إنسان، بل هى نتاج تطورات طويلة معقدة غاية التعقيد. وفضلا عن هذا فإن العرب كانوا موجودين قبل إسماعيل، ومن المؤكد أنهم كانت لهم لغتهم. فبأى لغة يا ترى كانوا يتحدثون؟ أليس بالعربية؟ أليس إسماعيل الوافد عليهم قد اصطنع لغتهم

ونسى لغة أبيه؟ هذا هو الوضع الصحيح للمسألة لأنه هو الذى يدخل العقل ويجرى على أصول المنطق لا الذى قاله ابن سلام، وإلا فبأية لغة كان العرب يتكلمون قبل مجىء إسماعيل؟ كذلك قال ابن سلام شيئا لا معنى له حين ذكر أن العرب جميعا يرجعون فى نسبهم إلى ابن الخليل، بما يعنى أنهم لم يكن لهم وجود قبله. فعلى من وَفَدَ يا ترى حين أتى هو وأمه إلى مكان البيت الحرام؟ ومن أولئك الذين أصهر إليهم؟ ألا يرى القارئ أن ما قاله ابن سلام فى هذا الموضوع لا يثبت على محك التمحيص؟

وحتى لو سلمنا بأن إسماعيل هو أول من تكلم العربية فإن ذلك لا يصح اتخاذه سلما لإنكار وجود شعر ثمودى بالعربية. ذلك أن إبراهيم وإسماعيل يسبقان فى الوجود قبيلة ثمود، إذ كان إبراهيم يعيش قبل الميلاد بنحو ألفى عام بناء على بعض الآراء حسبما تقول كل من "Encyclopaedia Britannica: الموسوعة البريطانية" و"Jewish Encyclopaedia: الموسوعة اليهودية" والنسخة الفرنسية من موسوعة "Encarta: إنكارتا" و"الموسوعة العربية العالمية" والنسخة العربية من "الويكيبيديا" فى المادة المخصصة لخليل الرحمن. وعلى كل حال ففى "نهاية الأرب" للنويرى وغيره من الكتب أنه كان هناك عرب فى تلك البلاد وأن إسماعيل تزوج منهم مرتين. ومن الطبيعى أن يكون لهؤلاء العرب لغتهم، وإلا فكيف كانوا يتفاهمون؟ أم تراهم قد أسقطوا أمر التفاهم حتى أتاهم إسماعيل واخترع لهم لغة وعلمهم كيف يتفاهمون بها؟ فهذا يعطينا فكرة عن كيفية وقوع النقاد فى الأخطاء كأى إنسان آخر رغم تخصصهم فى موضوعهم. نعم نحن نقر أنهم أفضل من غيرهم ممن لم يتخصصوا فى هذا المضمار، لكن هذا لا يعنى أنهم معصومون من الغلط ولا يعطيهم الحق فى مطالبة الآخرين أن يخروا على ما يقولونه لهم عميا وصما وبكما لا يعترضون ولا يسألون.

* * *

هذا، والنقد الأدبى ضربان: نظرى وعملى تطبيقى. وفى الحالين لا بد للناقد أن ينظر فى الإبداعات الأدبية كى يكتسب الفهم والحساسية اللازمين للمهمة التى يقوم بها. وفى حالة النقد النظرى تكون مهمة الناقد استخلاص القواعد التى يرى أنه لا بد لمبدع الأدب، قصيدةً كان أو ملحمةً أو مسرحيةً أو قصةً أو مقالًا، أن يراعيها ويلتزم بها. وهو حين يفعل ذلك إنما يعتمد على الروائع الأدبية التى يبدعها كبار الشعراء والكتاب. وهؤلاء قد تربَّوْا بدورهم على موائد أسلافهم من مبدعى الشعر والنثر، الذين يقومون خلال عملية الإبداع بلون من النقد الذاتى سواء أثناء عملية الخلق نفسها: تغييرا أو حذفا أو إضافة أو استدراكا فى هذه الجزئية أو تلك، أو بعد أن يكونوا قد انتهَوْا تماما من إبداع ما أبدعوا، فحينئذ ينظرون إليه نظرة شاملة يعيدون فيها النظر فى عملهم كله تغييرا أو حذفا أو إضافة أو استدراكا أيضا. وقد يعرض المبدع ما أبدعه على من حوله ممن يثق فيهم وفى ذوقهم. وبعضهم قد يكون مبدعا مثله، وبعضهم قد يكون ناقدا متعمقا، وبعضهم قد يكون متلقيا عاديا. وقد انتشرت الآن تعليقات القراء الانتقادية فى المواقع المشباكية المختلفة على ما يقرأونه فى تلك المواقع من كتابات أدبية. وأذكر أننى كتبت، وأنا بالطائف معارا إلى كلية التربية بها فى النصف الأول من تسعينات القرن المنصرم، ثلاث قصص للصبيان مأخوذة من حوادث السيرة النبوية. وقبل أن أعرضها على الناشر هناك أعطيتها لابنى وابنتى، وكان الأول فى نهاية المرحلة الابتدائية، والأخيرة فى نهاية المرحلة الإعدادية، ليقرآها ويبديا رأيهما فيها، وهو ما صنع مثله الناشر، إذ دفع بها إلى بنت وابن له مقاربين لهما فى السن، فأبدى الأربعة تحمسا لها، فكان هذا مؤشرا إلى أنها يمكن أن تنجح، فتوكلنا على الله ودفعنا بها للمطبعة.

وممن اشتهروا فى تراثنا الأدبى فى مجال النقد الذاتى الشاعر الجاهلى الكبير زهير بن أبى سلمى ومن سار على دربه من شعراء ذلك الوقت ممن كان يُطْلَق على ما يبدعونه من قصائد: "الحوليات"، أى القصائد التى تستغرق "حَوْلًا كَرِيتًا" بتعبير القدماء، أى عاما كاملا. والمقصود أن الشاعر من تلك المدرسة كان ينفق وقتا طويلا فى ترديد النظر فى قصيدته محاولا إخراجها فى أحسن صورة ممكنة عن طريق صقلها وإزالة ما فيها من عيوب وتوفير ما يرى أنه يزيدها جمالا وكمالا. وليس شرطا أن يعكف عليها فعلا عاما كاملا لا يزيد ولا ينقص، لا شغل له ولا مشغلة إلا النظر فيها وإصلاحها وتحسينها بكل سبيل. فهم لم يكونوا يعرفون الساعات والتقاويم، ولا يشعرون بالتاريخ كما نشعر نحن به الآن، ولا يُوَقِّعُون فى دفتر يومى يحصى عليهم الأوقات التى يصرفونها على إبداعاتهم وإعادة النظر فيها. يقول الجاحظ فى "البيان والتبيين": "ومِنْ شعراء العرب مَنْ كان يدَعُ القصيدةَ تمكث عنده حولًا كَرِيتًا، وزَمنًا طويلًا يردِّد فيها نَظَرَه، ويُجِيل فيها عقلَه، ويقلِّب فيها رأيَه اتّهامًا لعقله، وتتبُّعًا على نفسه، فيجعل عقلَه زِمامًا على رأيه، ورأيَه عِيارًا على شعره، إشفاقًا على أدبه، وإحرازًا لما خَوَّلَه اللهُ تعالى من نعمته، وكانوا يسمُّون تلك القصائدَ: "الحوليّاتِ، والمقلَّدات، والمنقَّحات، والمُحْكَمات"، ليصير قائلها فحلًا خِنْذِيذًا، وشاعرًا مُفْلِقًا".

بل كثيرا ما يردد المبدع نظره فى عمله حتى بعد نشره بين الجمهور. وفى رأيى أن كثيرا مما نظنه اختلافا فى روايات الشعر الجاهلى ناجما عن ضعف ذاكرتهم أو أمانتهم قد يكون سببه استمرارَ الشاعر فى مراجعة عمله بعد إذاعتِه فى الناس وإحداثَه تعديلات جديدة عليه، حتى إذا أنشده بعد ذلك أنشده فى كل مرة بصورة مختلفة تبعا لتلك التعديلات التى لم يكفّ يوما عن إدخالها عليه. وفى عشرينات القرن الفائت رأينا كيف أعاد د. طه حسين طبع كتابه: "فى الشعر الجاهلى" بعد عام

من نشرته الأولى التى أثارت من الضجيج ما ربما لم يثره كتاب عربى آخر، مغيرا عنوان الكتاب إلى "فى الأدب الجاهلى" وحاذفا منه فصلا كاملا وبعض صفحات تجنبا لما وُجِّه إليه من تهم تمس العقيدة والمنهجية العلمية. وفى مقدمة كتبها أحد المستشرقين الأمريكان للطبعة التى أصدرتها سلسلة "اقرأ" التابعة لدار المعارف المصرية من رواية الحكيم: "عصفور من الشرق" فى منتصف سبعينات القرن الفارط إشارة إلى طائفة من التعديلات أجراها توفيق الحكيم فى الطبعة التى اعتمد عليها ذلك المستشرق فى ترجمة هذا العمل إلى لغته.

بل قد يصل الأمر إلى حد أن يجرى غير المؤلف تعديلات فى عمل المؤلف فى حياته أو بعد وفاته: فمن ذلك أن رواية "زينب" حين تحولت إلى فلم سينمائى قد غُيِّرَتْ نهايتها تغييرا جذريا، فلم تمت زينب بل طلقت من زوجها، الذى مرّر هو وأهله عيشتها، وعولجت وشفيت وتزوجت ممن كانت تحب. كذلك إذا ما قارنّا رواية "غصن الزيتون" لمحمد عبد الحليم عبد الله بالفلم الذى أُخِذ عنها نجد طائفة من التغييرات الحادة من بينها أن البطل، وكان مدرسا، قد اتضح له أن شكه فى زوجته قائم على أوهام لا حقيقة لها ولا أساس، فكان أن تخلص من الشكوك وعذابها، واعتذر لها وعاشا بقية عمرهما معا يرتشفان السعادة، على حين تقول الرواية إنه قد طلق زوجته، وكانت تستحق الطلاق، وإنها قد قُتِلَتْ بعد ذلك على يد عشيق لها، وتحول الأمر إلى فضيحة كبرى فى الصحف، وإنه قد تزوج فتاة أخرى طيبة القلب كانت زميلة له فى المدرسة. وقد يكون السر فى تلك التعديلات رغبة منتجى الأفلام ومخرجيها تجنب التنكيد على الجمهور.

ولعله من المناسب والمفيد هنا أن أشير إلى ما أخذه بعض النقاد على نجيب محفوظ فى بدايات مسيرته الإبداعية من غرامه بالنهايات المأساوية لرواياته ونُصْحِهم له بالتخفيف من قبضته القاسية الشديدة الإيلام عن قلوب القراء. وبالمثل

نرى أم كلثوم، حين غنت قصيدة "الأطلال" لإبراهيم ناجى فى سبعينات القرن البائد، قد استبدلت بعض الأشياء فيها توخيا لما هو أفضل من وجهة نظرها، فقد غيرت مثلا قول الشاعر: "يا فؤادى، رَحِمَ الله الهوى" إلى "يا فؤادى، لا تَسَلْ: أين الهوى؟". ومنذ فترة ليست بالقصيرة شاهدت مسلسلا تلفازيا مأخوذا من رواية إحسان عبد القدوس: "لن أعيش فى جلباب أبى"، فلاحظت عدة فروق ساطعة بين العملين جعلت المسلسل أكثر منطقية وأقل عيوبا. وبالمثل قرأنا منذ سنوات أن ابن الأستاذ إحسان قد رفع دعوى ضد دار نشر مشهورة لأنها حذفت من أعمال والده بعض الألفاظ والعبارات التى قَدَّرَت أنها خادشة للحياء دون أن تحصل على موافقة المؤلف فى حياته أو على موافقة ورثته بعد مماته، وكسب الابن القضية وحصل على تعويض مالى جراء ذلك.

* * *

وأول شىء ينبغى أن يلفت نظر الناقد فى العمل الأدبى هو اللغة لأنها فى الحقيقة وعاء كل شىء فى الأدب. وصحة اللغة شرط أساسى فى رضا النقاد الجادين المخلصين عن أى عمل أدبى. وكانت الأخطاء اللغوية قديما قليلة بل نادرة على عكسها الآن، فقد شاعت واستفاضت. ومن الأمثلة على ذلك ماجاء فى النص التالى من "خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب" للبغدادى تحت عنوان "الشاهد السابع والخمسون بعد الثلاثمائة:

وعَضُّ زمانٍ يا ابن مروانَ لم يَدَعْ　　　من المال إلّا مُسْحَتًا أو مُجَلَّفُ"

من مناقشات مستفيضة حول ملاحظة نحوية أقامت الدنيا وأقعدتها بما يدل على مدى ما كانت تتمتع به اللغة وصحتها آنئذ من اهتمام واحترام. ومحور النقاش هو رفع كلمة "مُجَلَّف" رغم عطفها على "مُسْحَتًا" المنصوبة. قال البغدادى: "تجوز المخالفة فى الإعراب إذا عُرِف المراد كما هنا، فإن قوله: "مجلَّفٌ" معطوف على قوله:

"مسحتًا"، وهما متخالفان نصبًا ورفعًا... قال ابن أبى إسحاق فى بيت الفرزدق: "إلا مسحتًا أو مجلَّفُ": "للرفع وجه"، وكان أبو عمرو ويونس لا يعرفان للرفع وجهًا. قلت ليونس: لعل الفرزدق قالها على النصب ولم يأبه للقافية. قال: لا، كان ينشدها على الرفع، وأنشدنيها رؤبة على الرفع. انتهى. وهذا البيت صعب الإعراب. قال الزمخشرى: هذا بيت لا تزال الركب تصطك فى تسوية إعرابه. وقال ابن قتيبة فى كتاب "الشعر والشعراء": رفع الفرزدق آخر البيت ضرورةً، وأتعب أهل الإعراب فى طلب الحيلة، فقالوا وأكثروا، ولم يأتُوا فيه بشىء يُرْضِى. ومن ذا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أَتَوْا به من العلل احتيال وتمويه؟ وقد سأل بعضهم الفرزدق عن رفعه هذا البيت، فشتمه وقال: عَلَيَّ أن أقول، وعليكم أن تحتجّوا. انتهى. وقال الفَرّاء فى تفسيره:... مر الفرزدق بعبد الله بن أبى إسحاق النحوى فأنشده هذه القصيدة: "عزفتَ بأعشاشٍ وما كدتَ تعزفُ" حتى انتهى إلى هذا البيت، فقال عبد الله: علام رفعت "مجلَّفُ"؟ فقال له الفرزدق: على ما يسوؤك. وفى "تذكرة" أبى حيان من "النهاية": قال عبد الله بن أبى إسحاق للفرزدق: بم رفعت "أو مجلفُ"؟ فقال: بما يسوؤك وينوؤك. علينا أن نقول، وعليكم أن تتأولوا. ثم قال الفرزدق:

فلو كان عبد الله مولىً هجوتُه ... ولكنّ عبد الله مولَى مَوَالِيَا

فقال له عبد الله: أردتَ أن تهجونى فلحنتَ أيضا...

وقد تكلف له العلماء عدة توجيهات، ذكر الشارح المحقق منها ثلاثة أوجه، والثلاثة مبنية على رواية "لم يَدَعْ" بفتح الدال وعلى رواية نصب "مُسْحَتًا": أما الأول فهو للخليل بن أحمد، وقال: هو على المعنى. كأنه قال: "لم يبق من المال إلا مسحتٌ"، لأن معنى "لم يبق" و"لم يَدَعْ" واحد، واحتاج إلى الرفع فحمله على شىء فى معناه. قال أبو على فى "إيضاح الشعر": نَصَبَ "مسحت" بـ"يَدَع" بمعنى الترك، وحمل "مجلَّف" بعده على المعنى، لأن معنى "لم يدع من المال إلا مسحتًا"، تقديره:

"ولم يبق من المال إلا مسحتٌ"، فحمل "مجلف" بعده على ذلك... ومحصَّله أن "مجلفا" مرفوع بفعل محذوف دل عليه: "لم يدع". وإليه ذهب ابن جنى فى "المحتسب" فى سورة "والضحى"، قال: إنه لما قال "لم يدع من المال إلا مسحتًا" دل على أنه قد "بقى"، فأضمر ما يدل عليه، فكأنه قال: "وبقى مجلفُ". وأما الثانى فهو لثعلب. قال فى "أماليه": نصبَ "مسحت" بوقوع "يدع" عليه، وقد وليه الفعل ولم يقل: "مجلفًا"، فاستؤنف به فرفع. والتقدير: "هو مجلف". انتهى... وأما الثالث فهو لأبى على الفارسى فى "التذكرة" قال: "مجلفُ" معطوف على "عَضُّ"، وهو مصدر جاء على صيغة المفعول، قال تعالى: "ومزَّقْنَاهُمْ كلَّ مُمَزَّقٍ". كأنه قال: "وعَضُّ زمان أو تجليفٌ". وبقى، غير ما ذكره الشارح، توجيه الفراء. قال: إن "مجلفًا" مرفوع بالابتداء، وخبره محذوف، كأنه قال: "أو مجلف كذلك". نسبه إليه ابن السِّيد فى "شرح أبيات الجمل"، وكذلك نسبه إليه على بن حمزة البصرى فى كتاب "التنبيهات على أغلاط الرواة". ونصه: "قال الفراء: "ومن روى مسحتًا" أراد "لم يدعْ فيه عَضُّ الزمان إلا مسحتًا أو مجلفٌ بَقِى"، فرفعه على هذا الإضمار. قال الكسائى: هذا كما تقول: "ضربت زيدًا وعمرٌو" كأنه يرفعه بفعل مضمر. أى "وعمرٌو مضروب" أو "وعمرٌو كذلك". انتهى. وقد ذهب إلى هذا ابن الأنبارى أيضا فى "مسائل الخلاف". قال ابن السيد فى "شرح أبيات المعانى": "فيكون هذا من عطف جملة اسمية على جملة فعلية" كما تقول: رأيت زيدًا، وعمرو مَرَّ بى أيضا". وبقى أيضا توجيه الكسائى، وهو أن "مجلفًا" معطوف على الضمير المستتر فى "مُسْحَت". قال ابن السيد فى "شرح أبيات الجمل": حكى هشام هذا التوجيه عن الكسائى.

هذا ما اطلعت عليه من توجيه هذه الرواية، وهى الرواية المشهورة. وقد أوردها صاحب "الكشاف" فى سورة "طه". وفيه روايات أُخَر: إحداها "إلا مسحتٌ أو مجلفُ" برفعهما. قال على بن حمزة فى كتاب "التنبيهات": رواه أبو جعفر بن حبيب

فى كتاب "النقائض" برفع الاسمين. قال ابن الأعرابى والفراء: حروف الاستثناء تجىء بمعنى قليل من كثير، فجعل "إلا" معلقة بـ"أن يكون"، فأضمرها ونواها، ورفع "مسحت" على هذا المعنى، أراد "إلا أن يكون مسحت أو مجلف"، فرفعه بـ"يكون" المضمرة، و"إلا" تدل على تعلقها بأن يكون كقولك: "ما أتانى أحد إلا زيد، وإلا أن يكون زيد"... والأحسن ما ذهب إليه الطوسى، نقله عنه صاحب "التنبيهات"، قال: أراد "لم يدع" من "الدّعَة". ونقل ابن الأنبارى أيضا فى "شرح المفضليات" عن أبى عمرو أنه قال: "لم يدع" من "الدعة والسكون". يقال: "رجل وادع" إذا كان ساكنا، فيكون على هذا "مسحت" فاعلا لـ"يدع".

وثانى الروايات الأُخَر رواية خالد بن كلثوم، وهى:

وعضُّ زمانٍ يا ابن مروان ما به من المال إلّا مُسْحَتٌ أو مُجَلَّفُ

برفع الاسمين أيضا. حكاه عنه على بن حمزة صاحب "التنبيهات". وقال الفراء فى تفسيره: قيل لى إن بعض الرواة يقول: "ما به من المال إلا مسحت أو مجلف"، فقلت: ليس هذا بشىء. انتهى. وعندى أن هذه أحسن الروايات وأصحُّها. وثالث الروايات الأخر: "لم يَدِع من المال إلا مسحتٌ" بكسر دال "يَدِعْ" ورفع الاسمين أيضا. وقد نسبها صاحب "التنبيهات" إلى أبى عبيدة، وابن الأنبارى فى "شرح المفضليات" إلى عيسى بن عمر، عند قول سويد بن أبى كاهل اليشكرى من قصيدة:

أرّق العينَ خيالٌ لم يَدعْ من سليمى، ففؤادى منتزعْ

قال: "يدع" بمعنى يقر ويمكث. وإليه ذهب ابن جنى فى باب "الاطراد والشذوذ" من "الخصائص". قال فيه: ومن ذلك امتناعك من "وَذَرَ" و"وَدَعَ" لأنهم لم يقولوهما. فأما قول أبى الأسود:

ليت شِعْرِى من خليلى: ما الذي غاله فى الحبّ حتّى وَدَعَهْ؟

فشاذ، وكذلك قراءة بعضهم: "ما وَدَعَك ربك وما قَلَى". فأما قولهم: "وَدَعَ الشيء يَدِعُ" إذا سكن فـ"اتَّدَعَ" فمسموع متَّبع، وعليه بيت الفرزدق. فمعنى "لم يَدِعْ" بكسر الدال، أى لم يتَّدِع ولم يثبت. والجملة بعد "زمان" فى موضع جر لكونها صفة له، والعائد منها إليه محذوف للعِلْـم بموضعه، وتقديره: "لم يَدِع فيه أو لأجله من المال إلا مسحتٌ أو مجلفٌ"، فيرتفع به "مسحت"، و"مجلف" عطف عليه. وهذا أمر ظاهر ليس فيه من الاعتذار والاعتلال ما فى الرواية الأخرى...

ورابع الروايات الأخر: "لم يُدَعْ" بضم الياء وفتح الدال، مع رفع الاسمين أيضا. ذكرها ابن جنى فى "المحتسب"، ونقلها عنه ابن السيد واللخمى فى "شرح أبيات الجمل"، ولم ينسبها أحدهم إلى راو. قال ابن جنى: وأما رواية "يُدَعْ" بضم الياء وفتح الدال فقياسه "يُودَع، كقوله تعالى: "لم يَلِدْ ولم يُولَدْ". ومثله "يُوضَع"، والحديد يُوقَع"، أى يُطْرَق، من قولهم "وَقَعْتُ الحديدة"، أى: طرقتها. قالوا: إلا أن هذا الحرف كأنه لكثرة استعماله جاء شاذا، فحُذِفَتْ واوه تخفيفا، فقيل "لم يُدَعْ"، أى "لم يُتْرَك". و"المسحت والمجلف" جميعا مرفوعان أيضا كما يجب. انتهى. وهذا ما وقفت عليه من روايات هذا البيت. والله أعلم".

وهذا النص الطويل، وقد حذفتُ منه أشياء ليست بالقليلة، يريك كيف كان القدماء يولون اللغة أهمية كبرى حتى إنهم ليقلّبون الجملة الواحدة على جميع وجوهها مقدرين فيها التقديرات المختلفة المرهقة ومفتشين فى طواياها عن أى شىء يمكن أن ينقذ الموقف. أما الآن فقد عَمَّ الأمر وطَمَّ، وصار عندنا أدباء ونقاد لا يمكن الواحدَ منهم إقامةُ جملة لأنه لا يعرف الألف من كوز الأذرة فى النحو والصرف والمعاجم، ومع هذا تراه منتفشا كالديك الرومى. بل إن بعضهم ليصفه بـ"الأديب أو الناقد الكبير"، وقد يصل فى الحديث عنه إلى نعته بـ"العالمية"، وهو جاهل ضخم الجهل. وهناك دور نشر تتبنى هؤلاء الجهلة لغرض فى نفس يعقوب،

وبخاصة إذا كانوا ممن يكتبون الخَبَث ويتمتعون بكثافة الجلد وجمود الوجه ويهاجمون الخلق الكريم والدين. ولا أظن تلك الدور إلا ضالعة مع بعض الجهات المعادية للإسلام، فتراها تلمّع هؤلاء المتخلفين فى دنيا الأدب والإبداع لا لشىء سوى أنهم يقومون بدور آلة الكبش فى دك أبواب الحصون المتينة حتى تتحطم وتسمح لقوات الأعداء بالاقتحام والتدمير والحرق والاغتصاب.

وكثيرا ما كان النقد اللغوى آنذاك يدور حول تفصيلة تبدو لمن لا يحسنون لغتهم من كتاب هذه الأيام ضئيلة القيمة كحرف من الحروف أو صيغة من الصيغ الصرفية مثلا كما فى النص التالى، إذ نقرأ فى "الأغانى" أن "نابغة بنى ذبيان كان تُضْرَب له قبة من أَدَم بسوق عكاظ يجتمع إليه فيها الشعراء، فدخل إليه حسان بن ثابت وعنده الأعشى، وقد أنشده شعره، وأنشدته الخنساء قولها: "قَذًى بعينك أَمْ بالعين عُوَّارُ؟" حتى انتهت إلى قولها:

وإنَّ صخرًا لتأتمُّ الهداةُ به كأنه عَلَمٌ فى رأسه نارُ

وإنَّ صخرًا لَمَوْلانا وسيّدُنا وإن صخرًا إذا نَشْتُو لنَحَّارُ

فقال: لولا أن أبا بصيرٍ أنشدنى قبلك لقلت: إنك أشعر الناس! أنت والله أشعر من كل ذات مثانة. قالت: والله ومن كل ذى خصيتين. فقال حسان: أنا والله أشعر منك ومنها. قال: حيث تقول ماذا؟ قال: حيث أقول:

لنا الجَفَنَات الغُرُّ يلمعن بالضحى وأسيافُنا يقطرن من نجدةٍ دمَا

وَلَدْنا بنى العنقاء وابْنَىْ محرِّقٍ فأَكْرِمْ بنا خالًا، وأكرمْ بنا ابْنَمَا!

فقال: إنك لشاعر لولا أنك قلَّلت عدد جِفَانك، وفخرتَ بمن ولدتَ، ولم تفخر بمن ولدك. وفى رواية أخرى: فقال له: إنك قلت: "الجفنات" فقَلَّلْتَ العدد. ولو قلت: "الجِفَان" لكان أكثر. وقلت: "يلمعن فى الضحى". ولو قلت: "يبرقن بالدجى" لكان أبلغ فى المديح لأن الضيف بالليل أكثر طروقا. وقلت: "يقطرن من

نجدة دمًا" فدللت على قلة القتل. ولو قلت: "يجرين" لكان أكثر لانصباب الدم. وفخرتَ بمن ولدتَ، ولم تفخر بمن ولدك. فقام حسان منكسرا منقطعا".

ومن الشواهد على ذلك أيضا ما لاحظتُه أنا على الأبيات التالية لعمر بن أبى ربيعة، وهى فى وصف ليلة كان قد تواعد فيها وحبيبته أن يلتقيا إذا ما غاب القمر وسكت الحِسّ وهجع الناس فى مراقدهم. ونتلبث لَدُن البيت الثانى منها بوجه خاص:

فَلَـمّا فَقَـدْتُ الـصوتَ مِـنهُم، وَأُطْفِئَـت   مـصابيحُ شُـبَّت فى العِـشَاءِ وَأَنْـوُرُ
وَغـابَ قُمَـيرٌ كُنْـتُ أرجـو غُيُوبَـهُ   وَرَوَّحَ رُعْيـانٌ، وَنَـوَّمَ سُـمَّرُ
وَخُفِّـضَ عَنّـى النـومُ، أَقْبَلْتُ مِشْيَةَ الـ   ـحُبَابِ، وَرُكْنـى خَـشْيَةَ الحَـىِّ أَزْوَرُ

إذ نراه قد صغّر القمر ونكَّره، فبدلا من أن يقول: "وغاب القمر" قال: "وغاب قمير"، وكذلك بدلا من أن يقول: راح" و"نام" قال: روَّح" و"نوَّم"، وبدلا من أن يقول: "أنوار" و"رعاة" قال: "أَنْوُر" و"رُعْيَان"، وبدلا من أن يقول: "أقبلتُ إقبال الأفعى" قال: "أقبلت مشية الحباب". فانظر كيف قسره الوزن والقافية على ترك ما هو شائع فى الاستعمال، فإذا به يجد البديل بكل سهولة وسلاسة ويسر، ثم يكون هذا البديل أفضل مما استبدله به، إذ إن تصغير القمر (وهذا مجرد مثال من كل ما أشرنا إليه من الاستعمالات البديلة التى لجأ إليها) هو شىء غير شائع، ومن ثم غير مبتذَل، مما أضفى على اللفظة نضرة ليست للّفظة الأصلية، علاوة على أن ذلك التصغير يشير إلى ما يعترى القمر فى بعض الليالى من نقصان الحجم. كذلك من المحتمل جدا أن يكون الشاعر قد صغَّر القمر تعبيرا عن سخطه عليه، إذ كان يشعر أنه لا يَرِيم موضعه ولا يريد أن يغيب، فكأنه يعده مسؤولا عن تأخر لقائه بحبيبته. ثم هناك ما يوحيه التنكير من أن هناك لا قمرا واحدا معروفا ثابتا على وضع واحد،

بل هناك أقمار متعددة بعدد الليالى... وهكذا نرى كيف حول الشاعر القيد إلى طلاقة وانسراح، وصيّر الضرورة حرية وعفوية.

ونزيد القارئ من الشعر بيتا فنقول له إن التابعى المشهور سعيد بن المسيَّب، فيما كتب صاحب "الأغانى"، قد أُنْشِد البيت الثانى من الأبيات السابقة، فما كان منه إلا أن علق مستنكرا ما صنعه الشاعر بقوله: "ما له قاتله الله؟ لقد صَغَّر ما عَظَّمَ اللهُ! يقول الله عز وجل: والقمرَ قدَّرْناه منازلَ حتى عاد كالعُرْجون القديم". فكما يرى القارئ ها نحن أولاء أمام وجهتى نظر نقديتين متعارضتين فى الحكم وفى نقطة الانطلاق: فأما أولاهما، وهى لى، فوجهة نظر فنية ترى فيما فعله ابن أبى ربيعة إبداعا وروعة، وأما الأخرى التى تعيب البيت فيظن صاحبها أنها تنتصر للدين رغم أنها قد أساءت فهم معنى الآية وسياقها، إذ الآية الكريمة لا تنكر أن يكون القمر فى بعض الليالى صغيرا، فقد ذكرت أن الله سبحانه قدّره منازل حتى عاد كالعرجون القديم. وهل هناك ما هو أصغر من العرجون القديم؟ كما أن الشاعر لا يبغى أبدا التقليل من قدرة الله، بل يصف ما تشاهده عيناه، وعيناه إنما تشاهدان القمر صغيرا، ومن ثم صَغَّره. وقد سبق أن قلت إن هذا التصغير أيضا يشى بضيق الشاعر بالقمر، الذى ظل فترة من الوقت ساطعا فى السماء بينما كان هو يستعجل غيوبه حتى يَسْهُل لقاؤه بحبيبته دون أن يفتضحا.

وفى رواية "ليلة النهر" يستوقفنا أسلوب على أحمد باكثير الجزل المتين الذى يؤثر الإيجاز القديم على التبسط الحديث والذى يتبدى، ضمن ما يتبدى، فى استعماله صيغ أفعال التبادل مثل "تتباثَّان الشوق وتتقاصّان أنباء ما جرى للأسرتين" بدلا من "تبث كلتاهما الأخرى شوقها، وتقص كل منهما على الأخرى أنباء الأسرتين". كما يلفت انتباهنا براعة توفيق الحكيم فى إدارة الحوار بين محسن وسوزى بطلَىْ روايته: "عصفور من الشرق"، إذ بينما تقول سوزى ضاحكة لصديقها المصرى المتهيب

الخجول مُشَبِّه نفسه بالببغاء الذى كان قد دلاه من نافذة غرفته بالفندق إلى نافذة غرفتها تحته، والذى قال لها إنه يحتاج مثله إلى بعض العطف: "وما نوع العطف الذى تريده منى؟ إنى بالطبع لا أستطيع أقدم "إليك" قليلا من القرطم" (كما كانت تقدِّم للببغاء)، فرد عليها فى الحال: "إنك تستطيعين أن تتناولى "معى" قليلا من القرطم هذا المساء فى مطعم..."، محولا الكلام من حرف الجرّ: "إلى" ناحية الظرف: "مع" ليتحول مجرى الحديث من موضوع الببغاء إلى ما كان محسن يتهيب الكلام فيه، وهو حبه لها وتطلعه إلى لقائها والخروج معها وبثّها الغرام. وبدلا من تقديم بعض القرطم "إليه" فليكن الأمر تناوُل بعض القرطم "معه". وبين "إلى" و"مع" فرقٌ هائلٌ. فانظر كيف تقف عين النقد أمام لفظ صغير ضئيل كهذا مستخرجة منه أشياء وأشياء لا تستطيع التقاطها العين العادية.

ويصل النقد فى هذا المجال إلى مدى بعيد فيتناول مثلا مجرد رابط من روابط الجملة. فقد روى صاحب "الأغانى" عن الأصمعى قوله: "كنت أسير مع أبى عمرو بن العلاء وخلف الأحمر. وكانا يأتيان بشارًا فيسلمان عليه بغاية الإعظام، ثم يقولان: يا أبا معاذ، ما أَحْدَثْتَ؟ فيخبرهما وينشدهما، ويسألانه ويكتبان عنه متواضعين له حتى يأتى وقت الزوال ثم ينصرفان. وأتياه يوما فقالا: ما هذه القصيدة التى أحدثتَها فى سَلْم بن قُتَيْبَة؟ قال: هى التى بلغتْكم. قالوا: بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب. قال: نعم. بلغنى أن سلم بن قتيبة يتباصر بالغريب، فأحببت أن أُورِد عليه ما لا يعرف. قالوا: فأنشِدْناها يا أبا معاذ. فأنشدهما:

بَكِّرا صاحبىَّ قبل الهجيرِ إن ذاك النجاح فى التبكيرِ

حتى فرغ منها، فقال له خلف: لو قلت يا أبا معاذ مكان "إن ذاك النجاح فى التبكير": "بكرا، فالنجاح فى التبكير" كان أحسن. فقال بشار: إنما بنيتُها أعرابية وحشية، فقلت: "إن ذاك النجاح فى التبكير" كما يقول الأعراب البدويون. ولو قلت:

"بَكِّرا، فالنجاح..." كان هذا من كلام المولدين، ولا يشبه ذاك الكلام، ولا يدخل فى معنى القصيدة. قال: فقام خلفٌ فقبَّل بشارًا بين عينيه. فهل كان هذا القول من خلف والنقد على بشار إلا للطف المعنى فى ذلك وخفائه؟ واعلم أن من شأن "إنَّ" إذا جاءت على هذا الوجه أن تُغْنِى غَنَاء الفاء العاطفة مثلًا، وأن تفيد من ربط الجملة بما قبلها أمرًا عجيبًا. فأنت ترى الكلام بها مستأنفًا غير مستأنف، مقطوعًا موصولًا معًا. أفلا ترى أنك لو أسقطت "إنَّ" من قوله: "إن ذاك النجاح فى التبكير" لم تر الكلام يلتئم، ولرأيت الجملة الثانية لا تتصل بالأولى ولا تكون منها بسبيل حتى تجىء بالفاء فتقول: "بَكِّرا صاحبى قبل الهجير، فذاك النجاح فى التبكير"؟ ومثله قول بعض العرب:

فغَنِّها، وهى لك الفداءُ   إنَّ غناء الإبل الحُدَاءُ

فانظر إلى قوله: "إن غناء الإبل الحداء"، وإلى ملاءمته الكلام قبله وحسن تشبثه به، وإلى حسن تعطف الكلام الأول عليه. ثم انظر إذا تركتَ "إنَّ" فقلتَ: "فغَنِّها، وهى لك الفداء. غناء الإبل الحداء": كيف تكون الصورة؟ وكيف ينبو أحد الكلامين عن الآخر؟ وكيف يُشْئِم هذا، ويُعْرِق ذاك حتى لا تجد حيلة فى ائتلافهما حتى تجتلب لهما الفاء فتقول: "فغَنِّها، وهى لك الفداء. فغناء الإبل الحداء"، ثم تعلم أنْ ليست الألفة بينهما من جنس ما كان، وأنْ قد ذهبت الأُنْسَةُ التى كنت تجد، والحسنُ الذى كنت ترى"؟

وقد يكون موضع النقد تركيب الكلام كما فى الخبر التالى الذى ورد فى "دلائل الإعجاز فى علم المعانى" للجرجانى. قال: "قدم ذو الرمة الكوفة، فوقف ينشد الناس بالكناسة قصيدته الحائية التى منها:

هى البُرْءُ والأسقامُ والهمُّ والمنى   وموت الهوى فى القلب منى المبرِّحُ
وكان الهوى بالنَّأْى يُمْحَى فيَمَّحِى   وحبُّكِ عندى يستجدُّ ويَرْبَحُ

إذا غَـيَّرَ النـأىُ المحبـين لم يكـد رسـيسُ الهـوى مـن حـبِّ مَيَّـةَ يَـبْرَحُ

قال: فلما انتهى إلى هذا البيت ناداه ابن شبرمة: يا غيلان، أراه قد بَرَح! قال: فشنق ناقته، وجعل يتأخر بها ويتفكر، ثم قال:

إذا غَـيَّرَ النـأى المحبـين لم أجـد رسـيسَ الهـوى مـن حـبِّ مَيَّـةَ يـبرحُ

قال: فلما انصرفت حدّثت أبى. قال: أخطأ ابن شبرمة حين أنكر على ذى الرمة، وأخطأ ذو الرمة حين غير شعره لقول ابن شبرمة. إنما هذا كقول الله تعالى: "ظلمات بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها". وإنما هو لم يرها، ولم يكد. واعلم أن سبب الشبهة فى ذلك أنه قد جرى فى العرف أن يقال: "ما كاد يفعل، ولم يكد يفعل" فى فِعْلٍ قد فُعِل على معنَى أنه لم يُفْعَل إلا بعد الجهد، وبعد أن كان بعيدا فى الظن أن يفعله كقوله تعالى: "فذبحوها وما كادوا يفعلون". فلما كان مجىء النفى فى "كاد" على هذا السبيل توهم ابن شبرمة أنه إذا قال: "لم يكد رسيس الهوى من حب مية يبرح" فقد زعم أن الهوى قد برح، ووقع لذى الرمة مثل هذا الظن. وليس الأمر كالذى ظناه، فإن الذى يقتضيه اللفظ إذا قيل: "لم يكد يفعل، وما كاد يفعل" أن يكون المراد أن الفعل لم يكن من أصله ولا قارب أن يكون ولا ظُنَّ أنه يكون. وكيف بالشك فى ذلك وقد علمنا أن "كاد" موضوع لأن يدل على شدة قرب الفعل من الوقوع، وعلى أنه قد شارف الوجود؟ وإذا كان كذلك كان محالًا أن يوجِب نفيه وجود الفعل لأنه يؤدى إلى أن يوجِب نفى مقاربة الفعل الوجودَ، وأن يكون قولك: "ما قارب أن يفعل" مقتضيا على البت أنه قد فعل.

وإذ قد ثبت ذلك فمن سبيلك أن تنظر: فمتى لم يكن المعنى على أنه قد كان هناك صورةٌ تقتضى ألا يكون الفعل، وحالٌ يبعد معها أن يكون، ثم تغير الأمر كالذى تراه فى قوله تعالى: "فذبحوها وما كادوا يفعلون"، فليس إلا أن تلزم الظاهر وتجعل المعنى على أنك تزعم أن الفعل لم يقارب أن يكون، فضلًا عن أن يكون.

فالمعنى إذن فى بيت ذى الرمة على أن الهوى من رسوخه فى القلب وثبوته فيه وغلبته على طباعه بحيث لا يُتَوَهَّم عليه البراح، وأن ذلك لا يقارب منه أن يكون، فضلًا عن أن يكون، كما تقول: إذا سلا المحبون وفتروا فى محبتهم لم يقع لى وهم، ولم يجر منى على بال، أنه يجوز علىَّ ما يشبه السلوة وما يُعَدّ فترة، فضلًا عن أن يوجَد ذلك منى وأصير إليه.

وينبغى أن تعلم أنهم إنما قالوا فى التفسير: "لم يرها ولم يكد"، فبدأوا فنَفَوُا الرؤية، ثم عطفوا "لم يكد" عليه ليُعْلِموك أنْ ليس سبيل "لم يكد" ها هنا سبيل "ما كادوا" فى قوله تعالى: "فذبحوها وما كادوا يفعلون" فى أنه نفى معقب على إثبات، وأن ليس المعنى على أن "رؤيةً كانت من بعد أن كادت لا تكون"، ولكن المعنى على أن "رؤيتها لا تقارب أن تكون، فضلًا عن أن تكون". لو كان "لم يكد" يوجب وجود الفعل لكان هذا الكلام منهم محالًا جاريًا مجرى أن تقول: "لم يرها، ورآه"، فاعرفه. وها هنا نكتة، وهى أن "لم يكد" فى الآية والبيت واقع فى جواب "إذا"، والماضى إذا وقع فى جواب الشرط على هذا السبيل كان مستقبَلًا فى المعنى. فإذا قلتَ: "إذا خرجتُ لم يخرج" كنتَ قد نفيت خروجًا فيما يُسْتَقْبَل. وإذا كان الامر كذلك استحال أن يكون المعنى فى البيت أو الآية على أن الفعل "قد كان" لأنه يؤدى إلى أن يجىء بـ"لم أفعل" ماضيًا صريحًا فى جواب الشرط، فتقول: "إذا خرجت لم أخرج أمس"، وذلك محال. ومما يتضح فيه هذ المعنى قول الشاعر:

ديارٌ لجهمةَ بالمنحنى ... سقاهنَّ مُرْتَجِزٌ باكِرُ

وراح عليهن ذو هَيْدَبٍ ... ضعيفُ القُوَى ماؤه زاخِرُ

إذا رام نَهْضًا بها لم يكد ... كذى الساق أخطأها الجابرُ

وأعود إلى الغرض. فإذا بلغ من دقة هذه المعانى أن يشتبه الأمر فيها على مثل خلف الأحمر وابن شبرمة، وحتى يشتبه على ذى الرمة فى صوابٍ قاله فيرى أنه غير صواب، فما ظنك بغيرهم؟ وما تعجُّبك من أن يكثر التخليط فيه؟".

بل لقد يدور النقد على حركة إعرابية تغير المعنى تغييرا. قال عبد القاهر فى كتابه: "دلائل الإعجاز": "ومن العجب فى هذا المعنى قول أبى النجم:

قـد أصـبحتْ أُمُّ الخيـار تَـدَّعِى ... عـلى ذنبًـا كلُّـه لم أصـنعِ

قد حمله الجميع على أنْ أدخل نفسه، من رفع "كُلّ"، فى شىء إنما يجوز عند الضرورة من غير أن كانت به ضرورة. قالوا: لأنه ليس فى نصب "كُلّ" ما يَكْسِر له وزنًا يمنعه من معنى أراده. وإذا تأملتَ وجدتَه لم يرتكبه ولم يحمل نفسه عليه إلا لحاجة له إلى ذلك، وإلا لأنه رأى النصب يمنعه ما يريد. وذاك أنه أراد أنها تدعى عليه ذنبًا لم يصنع منه شيئًا البتة، لا قليلًا ولا كثيرًا ولا بعضًا ولا كُلًا. والنصب يمنع من هذا المعنى، ويقتضى أن يكون قد أتى من الذنب الذى ادعته بعضَه. وذلك أنا إذا تأملنا وجدنا إعمال الفعل فى "كُلّ"، والفعل منفى، لا يصلح أن يكون إلا حيث يراد أن بعضًا كان، وبعضًا لم يكن. تقول: "لم ألق كُلَّ القوم، ولم آخذ كُلَّ الدراهم"، فيكون المعنى أنك لقيت بعضًا من القوم، ولم تلق الجميع. وأخذت بعضًا من الدراهم، وتركت الباقى، ولا يكون أن تريد أنك لم تلق واحدًا من القوم، ولم تأخذ شيئًا من الدراهم...".

وقد يقصد النقد إلى المعنى كأن يصف الشاعر الشىء بغير صفته مثلا كما فى الخبر التالى من كتاب "الأمثال" لأبى عبيدة: "ومن أمثالهم فى التخليط: "قد اسْتَنْوَقَ الجملُ". وهو الرجل يكون فى حديثٍ أو فى صفةِ شىء ثم يخلط ذلك بغيره وينتقل إليه. وكان بعض العلماء يخبر أن هذا المثل لطَرَفة بن العبد، وكان أصله أنه كان عند بعض الملوك، وشاعر ينشد شعرا فى وصف جمل، ثم حوله إلى نعت ناقة، فقال طرفة

عندها: "استنوق الجمل". وقد يقال ذلك لرجل يُظَنّ به أن عنده غَنَاءً من الشجاعة والجَلَد، ثم يكون الأمر على خلاف ذلك، وأنشد للكميت:

هَزَزْتُكمـــو لـــو أنَّ فـــيكم مَهَـــزَّةً　　وذكـرْتُ ذا التأنيـثَ، فاسـتنوق الجَمَـلُ"

وقد فصّل ابن قتيبة الكلام بعض التفصيل فى هذا الخبر فقال فى ترجمته لحصين بن الحمام المرى: "ومما يعاب من شعره قوله:

وقـد أَتَنَاسَـى الهَـمَّ عِنْـدَ احتـضارِهِ　　بنـاجٍ عليـه الـصَّيْعَرِيَّةُ مُكْـدَمِ

و"الصيعرية" سمةٌ للنوق لا للفحول، فجعلها لفحلٍ. وسمعه طرفة، وهو صبى، ينشد هذا فقال: "استنوق الجمل!". فضحك الناس، وسارت مثلا".

ومن هذا الباب أيضا النص التالى الذى كتبه أحمد تيمور باشا فى "أوهام شعراء العرب فى المعانى" حين عاب قول عنترة:

وخـلا الـذبابُ بهـا فلـيس ببـارحٍ　　غَـرِدًا كفِعْـل الـشارب المـترنِّمِ

هَزِجًـا يحـكُّ ذراعـه بذراعـه　　قَـدْحَ المُكِـبِّ عـلى الزنـاد الأجـذمِ

على أساس أن الذباب يصور، حال حَكِّه إحدى ذراعيه بالأخرى، قَدْحَ رجل ناقص اليد للزناد، إذ قال: "جاء فى مجلة "البيان" للعلامة اليازجى أن صوت البعوض والذباب والنحل وأشباهها يحدث من اهتزاز أجنحتها فى الهواء على حد ما يكون من أجنحة الحمام. وعلى هذا ففى قول عنترة تناقض ظاهر لأنه لا يمكن أن يحك الذباب إحدى ذراعيه بالأخرى إلا وهو واقع، ومتى كان واقعا تكون أجنحته ساكنة فلا يمكن أن يصوت. ولكن عنترة توهم أن صوته من حنجرته، فلم يمتنع عنده الجمع بين هاتين الحالتين".

ومن الباب أيضا ما يأخذه النقاد على بعض الشعراء من المبالغات التى يتجاوزون فيها حدود المعقول فتتحول عيوبا بدلا من أن تكون حسنات عكس ما أرادوا منها. يقول أحمد تيمور فى كتابه السالف الذكر: "ومن أسباب الوهم فى المعانى

استهواء المبالغة للشاعر، وتجاوزها به حدًّا إذا تعداه عكس عليه مقصده، كما فعل امرؤ القيس لما أراد المبالغة فى وصف ذَنَب فرسه بالطول فقال:

لهـا ذَنَـبٌ مثـل ذيـل العـرو ... س تـسدّ بـه فَرْجَهـا مـن دُبُـرْ

يريد بـ"الفرج" الفضاء الذى بين الرِّجْلين، وإذا كان الذَّنَبُ كثيفًا طويلًا سد هذا الفضاء حتى لا يَبِين. وطول الذنب مستحب فى الخيل، ومن دلائل عتقها وكرمها، ولكن إلى حد ألا يكون كذيل العروس يجر على الأرض لأنه إذا بلغ الأرَض وطئه الفرسُ برجله، وربما عثر به، وهو عيب. وتبعه فى ذلك من المولَّدين البحترى فقال:

ذَنَـبٌ كـما سُـحِبَ الـرداءُ يـذبُّ عـن ... عُـرْفٍ، وعـرفٌ كالقنـاع المُـسْبَلِ

والجيد من ذلك قول امرئ القيس فى المعلقة:

ضـليع إذا اسـتدبرتَه سَـدَّ فَرْجَـهُ ... بِـضَافٍ فُوَيْـقَ الأرض لـيس بـأعزلِ

فوصفه بالطول إلا أنه جعله فويق الأرض، فلم يقع فيما وقع فيه فى بيته المتقدم. أما كونه أراد فى ذلك البيت بـ"ذيل العروس" الطول المذموم فهو ما ذهب إليه ابن سنان فى "سر الفصاحة" وعابه عليه. وقال ابن رشيق فى "العمدة": "أراد طوله لأن العروس تجر ذيلها إما من الحياء أو من الخيلاء". ومن يحتج له يقول إنما أراد بهذا الوصف الكثافة والطول الممدوح. وهو رأى الآمدى. ونص عبارته فى "الموازنة": "وما أرى العيب لحق امرأ القيس فى هذا لأن العروس، وإن كانت تسحب ذيلها، وكان ذَنَب الفرس إذا مس الأرض عيبا، فليس بمنكر أن يشبه به الذنب، وإن لم يبلغ أن يمس به الأرض لأن الشىء إنما يشبه بالشىء إذا قرب منه أو دنا من معناه. فإذا أشبهه فى أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق به. وامرؤ القيس لم يقصد أن يشبه طول الذنب بطول ذيل العروس فقط، وإنما أراد السبوغ والكثرة والكثافة. ألا تراه قال: "تسدّ به فرجها مِنْ دُبُر"، وقد يكون الذنب طويلًا يكاد يمس

الأرض ولا يكون كثيفًا، بل يكون رقيقًا نَزْر الشعر خفيفًا فلا يسدّ فرج الفرس؟ فلما قال: "تسد به فرجها" علمنا أنه أراد الكثافة والسبوغ مع الطول. فإذا أشبه الذنب الذيل من هذه الجهة، وكان فى الطول قريبًا منه، فالتشبيه صحيح، وليس ذلك بموجب للعيب ولا أن يكون ذنب الفرس من أجل تشبيهه بالذيل مما يحكم به على الشاعر أيضًا أنه قصد إلى أن الفرس يسحبه على الأرض. وإنما العيب فى قول البحترى: "ذَنَبٌ كما سُحِب الرِّداء"، فأَفْصَح بأن الفرس يسحب ذنبه".

ومن النقد الذى توخى مضمون الإبداع الأدبى تَوَخِّيًا ما كتبه إبراهيم المازنى فى كتاب "الديوان فى الأدب والنقد" عن "عبرات" المنفلوطى حيث جاء نقده لاهبا كاويا ودار حول الروح المتهافتة المتمسكنة التى رأى أنها تسود القصص المنفلوطية، والدموع الغزار التى تَسُحّ فيها سَحًّا. لقد وجد المازنى فى تلك الطريقة ضعفا وتخاذلا وتعويدا للشباب على الرخاوة والاستسلام أمام صعائب الحياة بحجة التألم للمساكين المسحوقين، ونادى بأن يعمل الكاتب على بث روح الصمود فى وجه الفقر واليتم والمعاناة لأن الحياة لا ترحم المتضعضعين، بل توجب التماسك والصمود وتحمُّل المشاقّ. كذلك هاجم المازنى المنفلوطى مهاجمة شعواء لكثرة استخدامه للمفعول المطلق الذى يدل على المبالغة المقيتة حسب كلامه. وقد قمت بالرد على المازنى، مبينا طيب نية المنفلوطى ورقة مشاعره وخضوعه لطبيعة شخصيته الحنون، وأنه إذا كان قد بالغ فى الرقة والتحنن على الفقراء والمساكين الذين ابتلتهم الحياة ببلاياها السود الثقال فذلك خير من أن يكون جاسى القلب صخرى المشاعر لا يرق لضعيف ولا يخف لمواساة محزون. كما أثبتُّ أن النسبة الكبرى من مفاعيل المنفلوطى المطلقة فى تلك المجموعة لا تدل على المبالغة، بل لتعيين الصفة أو العدد مما لا صلة بينه وبين التهمة التى قَرَفَه بها. ثم نبهت كذلك إلى أن للرجل مقالات كثيرة فى "النظرات" تنحو النحو الذى يدعو إليه المازنى، إذ نراه يحمل حملة

عنيفة على الانتحار ويقبّحه فى عيون الشباب، وكان منتشرا بينهم آنذاك، ثم قارنتُه بجوته، الذى كان قد ألف قبلا رواية "آلام فرتر"، فكانت ثمرتها أن أقبل كثير من شباب أوربا فى ذلك الوقت على الانتحار تأسيا بفرتر بطل الرواية، وبينتُ أن كتاب المنفلوطى يَفْضُل رواية جوته من هذا الجانب. وكل هذا يجده القارئ فى الفصل الثانى من كتابى: "مناهج النقد العربى الحديث". فهجوم المازنى على المنفلوطى ومحاولة العبد لله الدفاع عنه وتبيين الجانب المضىء فى "عبراته" إنما يتناولان جانب المضمون فى العمل الأدبى.

ومما يهتم به النقد أيضا الموسيقى والإيقاع. ومن الشواهد على هذا ما أشار إليه أبو الفرج الأصفهانى لدن حديثه عن النابغة الذبيانى وبشر بن أبى خازم الشاعرين الجاهليين المعروفين، إذ كتب فى "الأغانى": "قال أبو عبيدة: كان فحلان من الشعراء يُقْوِيَان: النابغة وبشر بن أبى خازم. فأما النابغة فدخل يثرب، فهابوه أن يقولوا له: "لحنتَ وأكفأتَ"، فدَعَوْا قينةً وأمروها أن تغنى فى شعره، ففعلتْ. فلما سمع الغناءَ و"غير مزوِّدِ"، و"الغرابُ الأسودُ"، وبان له ذلك فى اللحن، فطن لموضع الخطإ فلم يَعُدْ. وأما بشر بن أبى خازمٍ فقال له أخوه سوادة: إنك تُقْوِى. قال: وما ذاك؟ قال: قولك: "وينسى مثل ما نسيت جذامُ"، ثم قلت بعده: "إلى البلد الشآمِ"، ففطن فلم يعد... كان النابغة يقول: "إن فى شعرى لعاهةً ما أقف عليها". فلما قدم المدينة غُنِّى فى شعره، فلما سمع قوله: "واتقتنا باليدِ" و"يكاد من اللطافة يُعْقَدُ" تبين له لما مُدَّت "باليدِ" فصارت الكسرة ياء، ومُدَّتْ "يعقدُ" فصارت الضمة كالواو، ففطن فغَيَّرَه وجعله: "عَنَمٌ على أغصانه لم يُعْقَدِ". وكان يقول: وَرَدْتُ يثرب، وفى شعرى بعض العاهة، فصَدَرْتُ عنها وأنا أشعر الناس".

ومن الإيقاع الموسيقى أيضا الأسجاع والتجنيسات ورَدّ الأعجاز على الصدور والموازنات وترديد بعض الحروف والكلمات والعبارات فى مواضع

متجاورة أو متقاربة. ويقف النقاد مليا أمام مثل تلك العناصر الفنية ليَرَوْا إلى أى مدى أحسن الأديب أو لم يحسن استغلالها، ويحكموا على هذا الجانب من إبداعه بناء على ذلك. فمثلا قد وقفتُ فى بعض ما كتبتُه عن المتنبى خلال كتابى: "لغة المتنبى– دراسة تحليلية" عند تردد حرفى القاف واللام فى قول الشاعر الكبير:

فَقَلْقَلْتُ بِالهَمِّ الذى قَلْقَلَ الحشَا   قَلاقِلَ عِيسٍ كُلُّهُنَّ قَلاقِلُ

نافيا أن يكون ذلك عيبا فى البيت كما يقول بعض منتقديه، مؤكدا أنه على العكس من ذلك دليل على براعة إبداع المتنبى لأن كثرة ترددهما فى البيت تضخِّم الإحساس بالقلقلة تضخيما شديدا، فأينما اتجه القارئ وجد القلقلة فى هذين الحرفين الناتجين من تكرار كلمتى "قلقل" و"قلاقل" أربع مرات.

وقد يتناول النقد بناء العمل الأدبى كما فى نص ابن قتيبة الذى رسم فيه ما ينبغى أن يحتذيه الشاعر إذا أراد أن يبنى قصيدته البناء الذى تستحسنه العرب ويجرى عليه الشعراء. قال فى كتابه: "الشعر والشعراء": قال أبو محمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقَصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمَن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الرَّبْع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلةُ العَمَد فى الحلول والظَّعْن على خلاف ما عليه نازلةُ المَدَر لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماءٍ وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليُمِيل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه لأن التشبيب قريبٌ من النفوس لائطٌ بالقلوب لِمَا قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقًا منه بسببٍ، وضاربًا فيه بسهمٍ: حلالٍ أو حرامٍ. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عَقَّب بإيجاب الحقوق، فرحل فى شعره وشكا النَّصَب والسهر وسُرَى الليل وحَرّ الهجير

وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير، بدأ فى المديح فبعثه على المكأفاة، وهَزَّه للسَّماح، وفضَّله على الأشباه، وصَغَّر فى قدره الجزيل. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يُطِلْ فيُمِلّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظَمَاءٌ إلى المزيد. فقد كان بعض الرُّجَّاز أتى نصر بن سيارٍ والى خراسان لبنى أمية، فمدحه بقصيدةٍ تشبيبها مائة بيتٍ، ومديحها عشرة أبياتٍ، فقال نصرٌ: والله ما أبقيتَ كلمةً عذبةً ولا معنى لطيفًا إلا وقد شغلتَه عن مديحى بتشبيبك. فإن أردت مديحى فاقتصد فى النسيب. فأتاه فأنشده،

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ لأُمِّ الغَمْرِ؟ دَعْ ذَا، وحَبِّرْ مِدْحَةً فى نَصْرِ

فقال نصر: لا ذلك ولا هذا، ولكن بين الأمرين. وقيل لعقيل بن علفة: ما لك لا تطيل الهجاء؟ فقال: يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق. وقيل لأبى المهوش الأسدى: لم لا تطيل الهجاء؟ فقال: لم أجد المثل السائر إلا بيتًا واحدًا.

وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام فيقف على منزلٍ عامر أو يبكى عند مَشِيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى، أو يرحل على حمارٍ أو بغلٍ ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يَرِد على المياه العِذَاب الجوارى، لأن المتقدمين وَرَدُوا على الأواجن الطَّوَامِى، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جَرَوْا على قطع منابت الشِّيح والحَنْوَة والعَرَارَة. قال خلفٌ الأحمر: قال لى شيخٌ من أهل الكوفة: أما عجبتَ من الشاعر قال: "أَنْبَتَ قَيْصُومًا وجَثْجَاثًا"، فاحْتُمِل له، وقلت أنا: "أَنْبَتَ إِجَّاصًا وتُفَّاحَا"، فلم يُحْتَمَلْ لى؟". وليس له أن يقيس على اشتقاقهم فيُطْلِق ما لم يُطْلِقوا. قال الخليل بن أحمد: أنشدنى رجلٌ: "تَرَافعَ العِزُّ بِنَا فارْفَنْعَا"،

فقلت: ليس هذا شيئًا. فقال: كيف جاز للعجاج أن يقول: "تَقاعَسَ العزُّ بِنَا فَاقْعَنْسَسا"، ولا يجوز لى؟".

وإذا كان ابن قتيبة ومن روى عنه يريان أنه لا بد من تعدد موضوعات القصيدة وقوفًا على الأطلال ورحلةً إلى الممدوح ووصفًا للناقة وللمواضع التى يمر بها الشاعر فى طريقه قبل أن يأخذ فى مدح ممدوحه فقد رأى الحاتمى شيئا آخر، إذ قال: "مَثَلُ القصيدةِ مَثَلُ الإنسان فى اتِّصَالِ بعضِ أعضائه ببعض. فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر وبَايَنَهُ فى صحَّة التركيب غادر الجسمَ ذا عاهَةٍ تتخوَّنُ محاسنَه، وتُعَفِّى معالِمَه. وقد وجدتُ حُذَّاقَ المتقدّمين وأربابَ الصناعةِ من المحدَثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراسًا يجنّبهم شوائبَ النقصان، ويقفُ بهم على محَجَّةِ الإحسان، حتى يقعَ الاتّصَالُ، ويُؤْمَن الانفصال، وتأْتِى القصيدةُ فى تَنَاسُب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخُطْبَة الموجَزَة: لا ينفصلُ جزءٌ منها عن جزء. وهذا مذهبٌ اختصَّ به المحدَثون لتوقُّدِ خواطرهم ولُطْفِ أفكارِهم واعتمادهم البديعَ وأفانينَه فى أشعارهم، وكأنه مذهبٌ سَهّلَوا حَزْنَهُ، ونهجوا رَسْمَهُ. فأمَّا الفحول الأوائل ومَنْ تَلاَهُمْ منَ المخضرمين والإسلاميين فمذهبُهم التعالم عن كذا إلى كذا، وقُصَارَى كلِّ واحدٍ منهم وَصْفُ ناقتِه بالعِتْق والنَّجَابة والنَّجَاء وأنه امتطاها فادَّرَعَ عليها جِلْبَابَ اللّيل. وربما اتَّفق لأحدِهم معنى لطيف يتخلّص به إلى غرضٍ لم يتعمّده، إلا أن طبعه السليم، وصِراطه فى الشعر المستقيم، نصبا مَنَارَه، وأوقدا باليفاع نارَه. فمِنْ أحسن تخلُّص شاعر إلى معتمَده قولُ النابغة الذبيانى:

فكَفْكَفْتُ منّى عَبْرَةً فَرَدَدْتُها ... على النَّحْرِ، منها مستهِلٌّ ودامعُ
على حينَ عاتبْتُ المشيبَ على الصِّبَا ... وقلتُ: أَلَـمَّا أَصْحُ، والشيبُ وَازِعُ؟
وقد حالَ هَمٌّ، دونَ ذلِكَ، شاغِلٌ ... مكانَ الشِّغافِ تَبْتَغِيه الأَصابعُ

وعيـدُ أبـى قـابوسَ فى غـير كُنْهِـه أتـانى، ودونـى راكِـسٌ فالـضَّواجعُ

وهذا كلام متناسب تقتضى أوائلُه أَواخرَه، ولا يتميّز منه شىء عن شىء:

أتـانى، أَبَيْـتَ اللَّعْـنَ، أنـك لُمْتَنـى وتلـك التـى تَـسْتَكُّ منهـا المـسامِعُ

مقالـةُ أن قـد قلـتَ: "سـوف أنالـه" وذلـك مـن تِلْقَـاءِ مثلـك رائـعُ

ولو توصَّل إلى ذلك بعضُ الشعراء المحدثين الذين واصلوا تفتيش المعانى وفتحوا أبواب البديع واجتنوْا ثمرَ الآداب وفتَحُوا زَهْرَ الكلام لكان معجزًا عجبًا، فكيف بجاهلٍ بدوِى إنما يغترفُ من قَلِيب قَلْبِه، ويستمدُّ عَفْوَ هاجسه؟".

وفى العصر الحديث ألفينا الشيخ حسين المرصفى فى كتابه: "الوسيلة الأدبية" يقول عن قصيدة لمحمود سامى البارودى: "انظر، هداك الله، أبياتَ هذه القصيدة فأَفْرِدْها بيتا بيتا تجدْ ظروفَ جواهرَ أُفْرِدَت كل جوهرةٍ لنفاستها بظرف، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق، فإنك لاتجد بيتا يصح أن يقدَّم أو يؤخَّر ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث". ويقول عبد الرحمن شكرى فى مقدمة المجلد الخامس من ديوانه: "قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة لأن البيت جزءٌ مكمِّلٌ، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه فى القصيدة بعيدا عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينًا بتفهم الصلة التى بينه وبين موضوع القصيدة... فينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى شىء فَرْدٌ لا من حيث هى أبيات مستقلة".

ثم نقرأ للعقاد فى كتاب "الديوان"، وهو بصدد انتقاد شعر شوقى، أن "القصيدة ينبغى أن تكون عملًا فنيًّا تامًّا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنغامه، بحيث اذ اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهازٍ من أجهزته، ولا

يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة. أو هى، أى القصيدة، كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها، ولا قِوَام لفنٍّ بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأدبين، فإنك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره فى تنسيق عقودهم وحليهم، ولا ينظمونه جزافًا إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى، وليس دون ذلك غاية فى الجهالة ودمامة فى الفطرة. ومتى طلبتَ هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوى على خاطر مطرد أو شعور كامل بالحياة، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة. وكلما اسْتَفَلَ الشىء فى مرتبة الخلق صَعُبَ التمييزُ بين أجزائه. فالجمادُ كلُّ ذرةٍ منه شبيهةٌ بأخواتها فى اللون والتركيب صالحةٌ لأنْ تحل فى أى مكان من البنية التى هى فيها. فإذا ارتقيتَ إلى النبات ألفيتَ للورق شكلًا خلاف شكل الجذوع، وللألياف وظيفةً غير وظيفة النُّوَّار... وهكذا حتى يبلغ التباين أتمه فى أشرف المخلوقات وأحسنها تركيبًا وتقويمًا. وهى سنة تتمشى فى أجناس الناس كما تتمشى فى أنواع المخلوقات. ومصداق ذلك ما نشاهده من تقارب الأقوام المتأخرة فى السَّحْنة والملامح حتى لتكاد تشتبه وجوههم جميعًا على الناظر، وهى حقيقة فطنت إليها قبائل البدو بالبداهة".

وقد أتى العقاد إلى شعر أمير الشعراء فقال إن هذه الوحدة مفتقَدة تمامًا فى شعره هو وأضرابه، وطبق هذا المقياس على قصيدته فى رثاء مصطفى كامل:

المشرقان عليك ينتحبانِ قاصيهما فى مأتمٍ والدَّانى

قائلا: "وهذه كومة الرمل التى يسميها شوقى: "قصيدة فى رثاء مصطفى كامل" نسأل من يشاء أن يضعها على أى وضع. فهل يراها تعود إلا كومة رمل كما كانت؟ وهل فيها من البناء إلا أحقافٌ خلتْ من هندسة تختلّ، ومن مزايا تنتسخ،

ومن بناء ينقضّ، ومن روح سارية ينقطع اطرادها أو يختلف مجراها؟ وتقريرًا لذلك نأتى هنا على القصيدة كما رتبها قائلها، ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد جِدَّ الابتعاد عن الترتيب الأول ليقرأها القارئ المرتاب ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى: "قصيدة من الشعر" وبين أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها".

وقد رد د. محمد مندور على العقاد بأن دعوته دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية، ولكنها لا تكاد تُتَصَوَّر فى الشعر الغنائى الخالص الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق وضعى محدد، وإنما نتصور هذه الوحدة العضوية فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية على نحو ما نشاهد اليوم فى عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بـ"الشعراء الواقعيين" حيث يتخذ كل منهم، موضوعًا لقصيدته، قصة قصيرة أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نتبين ما فى بعض المقاييس التى فرَّعها الأستاذ العقاد عن هذا الأساس من تعسف غير مقبول، مثل زعمه بأن القصيدة السليمة البناء المتمتعة بالوحدة لا يمكن تقديم بيت منها على غيره، وحكمه على قصيدة مثل رثاء شوقى لمصطفى كامل بأنها مفككة البناء لمجرد أنه قد استطاع إعادة ترتيب أبياتها على نحو جديد دون أن يبدو عليها التخريب. ثم مضى فأكد أن شعر العقاد يمكن أيضًا أن نأتى منه بالقصيدة فنغير فى أبياتها ونبدل مواضعها دون أن تفسد، مشيرا إلى أن ما فعله العقاد مع شوقى فى قصيدته التى رثى بها مصطفى كامل قد فعله تلميذ من تلامذته هو مع قصيدة للعقاد، إذ جاء بقصيدة من ديوانه: "هدية الكروان"، فأعاد ترتيب أبياتها على نحو مختلف دون أن تختل معانى القصيدة. بل لقد ذكر مندور أن هذا التلميذ استطاع أن يأتى بعدة أبيات أعاد هو نفسه تأليفها من شطرات مختلفة من قصيدة العقاد المذكورة واستقام لها الفهم... وهكذا.

وما قلناه عن بناء القصيدة يقال أيضا عن فنون الرسالة والخطبة والمقال والقصة والمسرحية، إذ يحتل البناء فى كل فن منها مكانا هاما. وقد تناول بعض الكتاب القدامى الطريقة التى ينبغى أن تُقْتَفَى عند كتابة الرسائل الديوانية مثلا. ومن الكتب التى خصصت لذلك تلك التى تسمى بـ"أدب الكُتَّاب" وما أشبه، علاوة على الكتب الأخرى التى تعالج هذا الموضوع ضمن موضوعات أُخَر ككتاب "المثل السائر" مثلا. وبالمثل نرى الجاحظ قد استفاض فى "البيان والتبيين" فى الكلام عن الخطب وما ينبغى أن يتوافر فيها من عناصر تكفل لها النجاح والسيرورة. وهناك كتب خصصت لفن الخطبة وأبرزت ما يجب أن يراعيه الخطيب حتى يكفل لخطبته القبول والفلاح، ومنها التمهيد لما سوف يتعرض له من موضوع بمقدمة قصيرة تهيئ الأذهان والمشاعر لذلك حتى لا يأخذهم الحديث على غرة فيزعجهم، وعدم إطالة الجمل أوالتقعر فى العبارات، والمراوحة بين البراهين العقلية والعبارات الإنشائية التى تستثير العواطف وتلين القلوب، وكذلك المزاوجة بين العبارات الخبرية والإنشائية، وتوجيه الحديث بين الحين والحين للمستمعين حتى يضمن ألا يشردوا بأذهانهم عما يقول، وتحلية كلامه بالاقتباسات القرآنية والحديثية وأبيات الشعر وعبارات كبار الكتاب والمتحدثين، وتلوين صوته بين ارتفاع وانخفاض ودهشة وعتاب وتحميس وغير ذلك منعا للملل أن يتسرب إلى نفوسهم، ثم بعد أن ينتهى من عرض ما يريد تقريره وتحميس المستمعين لوجهة نظره يتدرج فى الخروج من الخطبة كما تدرج فى الدخول إليها كيلا يقطعها قطعا مفسدا.

وبالنسبة للمقال وكيفية صياغته يحضرنى ما خطته يراعة د. زكى نجيب محمود فى مقدمة كتابه: "جنة العبيط" حين راح يرسم الشكل الفنى الذى ينبغى أن يتخذه ذلك الجنس الأدبى إن أردنا أن يحظى بلقب "المقال". فهو يشترط، كما يشترط الإنجليز حسب كلامه، أن يصدر المقال عن قلق وسخط يحسهما الأديب، مع

سيطرته على أعصابه رغم ذلك بحيث يأتى تعبيره عن سخطه بهزة من كتفه مثلا أو أنين خافت يصدر عن فمه لا بعويل صارخ مكانه الوحيد هو المنابر، التى يلائمها الوعظ والتقريع ذو الصوت العالى، وأن يمزج الأديب بسخطه التفكُّهَ الهادئَ الجميل. كما يجب أن يتجنب المقالُ الموضوعاتِ المجردةَ ويمسك بزمام التجارب الواقعية التى مر بها الأديب فينقدها نقدا خفيا يغشيه غلاف رقيق من السخرية بعيدا عن الرصانة التى تناسب الدراسات العميقة. كذلك يقسم النقاد المقال إلى مقمة ووسط وخاتمة: فالمقدمة لتمهيد الكاتب للموضوع الذى سوف يتناوله، والوسط لعرض الموضوع وبسط ما يريد التعرض له من أفكار ومشاعر، والخاتمة لتلخيص ما مر والخروج بالنتائج التى توصَّل لها.

وأنا، حين أورد هذا وذاك عن المقال، لا أقصد أننى موافق على جميع ما أُورِده، بل كل ما هنالك أننى أبسط أمام عين القارئ ما يقوله هذا الناقد أو ذاك. أما رأيى الشخصى فهو أن الأمر غالبا ما يكون أوسع مما يتصور أولئك النقاد الذين يحجِّرون واسعا ويتصورون أن البناء الفنى لهذا الجنس الأدبى أو ذاك ينبغى أن يكون على شاكلة قميص الكتاف، الذى يُلْبِسونه المجانين الخطرين حتى لا يستطيعوا التفلص من قيودهم خشية أن يؤذوا الآخرين. فالمقال أوسع وأكثر تنوعا وثراء من الخطة التى يحاول د. زكى نجيب أن يكتّفه بها. لا مانع أن تكون هذه هى صورة بعض المقالات عند بعض الأدباء، لكن ليس كل الناس يحبون هذا أو يستطيعونه. وبالمثل ليست كل الموضوعات تقبل هذا الشكل. كما لا يصح أن يقال إن فن المقال يجب قصره على موضوعات بذاتها لا يعدوها، وأن تتم معالجة تلك الموضوعات بطريقة معينة لا تخرج عليها. ذلك أن الحياة متراحبة متناوحة لا تعرف تلك الحدود، فكيف يفكر بعضهم أن يحصرها فى فنجان، فضلا عن كستبان؟ ويجد القارئ معالجة مفصلة

لهذا الموضوع فى الفصل المخصص لفن كتابة المقال فى كتابى: "فنون الأدب فى لغة العرب".

وهناك الحديث عن بناء القصة. وكان النقاد من قبل يتحدثون بوجه عام عن السرد والحوار والوصف والعقدة والحل وما إلى هذا مما يصدق بوجه عام على بناء المسرحية، مع التنبه إلى أن المسرح عموما يقوم على الصراع والحوار، علاوة على رصدهم بعض الأشكال الفنية التى لحظوها عند كبار القصاصين، كالسرد المتقدم والسرد الدائرى والسرد الحلزونى والسرد المرتد إلى الخلف... وهكذا. أما الآن فهناك البنيوية، التى يزعم بعض دعاتها أن العمل القصصى له شكل معين لا يمكن أن يخرج عنه بناء على ما رصدوه من عناصر هذا الشكل فوجدوا أنها لا تزيد أبدا فى العدد ولا تنقص، ليأتى أحد دعاتها الآخرين زاعما لها عددا آخر قد يكون أضعاف هذا العدد، مع أن الفن أكثر حرية من أن نحصره فى هذا الركن الضيق. وفوق ذلك فالبنيوية على هذا النحو لا تشغل نفسها عادة إلا برصد العناصر التى تدعى أن العمل القصصى، كل عمل قصصى، لا يمكن أن يخرج عنها، مفرغة العمل القصصى من عبقريته ومتفرغة لتسجيل عناصره وكأنها ملاحظٌ يأخذ حضور وغياب العمال والموظفين فى شركة من الشركات. وهذا فى الواقع لون من التنطع النقدى يتصرف أصحابه كما تصرف بروكست قاطع الطريق فى الأسطورة الإغريقية، إذ كان لديه سرير يقدمه لمن يمر به كى يرقد ويستريح مُوهِمًا إياه أنه إنما يستضيفه فى بيته لحمايته من أخطار الطريق وقُطَّاعه. فإذا كان الضيف أطول من السرير قَصَّ ساقَيْه بالمنشار حتى يتسق طولها مع طول السرير، أما الضيوف القصار القامة فكان يمط أجسادهم مطا يمزقها كيما تتسق مع طول السرير.

ومن المجالات التى ينشط فيها النقد والنقاد كذلك مجال الموازنة بين الشعراء والكتاب بحيث ينتهون إلى الحكم بأفضلية شاعر أو كاتب على آخر أفضلية مطلقة أو

خاصة أو الحكم بتساويهما على نحو أو آخر. وقد تكون الموازنة جزئية تقتصر مثلا على بضعة أبيات لهذا الشاعر وأخرى لشاعر غيره فى نفس الموضوع، أو على صورة من الصور البلاغية. وقد تكون عامة تهدف إلى الحكم عليهما حكما شاملا يستغرق فنهما كله ولا يقف عند هذه الجزئية أو تلك. وقد تكون الموازنة انطباعية، وقد تكون منهجية مفصلة تسوق الدليل والشاهد على كل ما تتناوله. وقد وصلتنا موازنات أدبية منذ العصر الجاهلى، إذ عندنا مثلا الموازنة التى قامت بها زوجة امرئ القيس بينه وبين علقمة وحكمت بتفوق علقمة على زوجها مما أغضب الزوج، وله كل الحق. كما كان النابغة الذبيانى يجلس فى خيمة بسوق عكاظ، ثم يأتى إليه الشعراء فينشدونه أشعارهم وينتظرون موازنته بينهم وحكمه لهم أو عليهم. وبالمثل كانت السيدة سُكَيْنة بنت الحسين تعقد بدارها اجتماعات أدبية يفد إليها من يرغب من الشعراء ويلقون بين يديها بإبداعاتهم لتقول رأيها فى الموازنة بينهم وتحكم لبعضهم على بعض.

ومثالا على موازنات سُكَيْنة نأخذ ما رواه صاحب "الأغانى" عن مجلس من مجالسها بغض النظر عن صحة الحكاية أو لا أو عما يمكن أن يكون قد اعترى أصلها الصحيح من تغييرات: "اجتمع فى ضيافة سكينة بنت الحسين عليه السلام جَرِير والفرزدق وكُثَيِّر وجميل ونُصَيْب، فمكثوا أياما، ثم أذنت لهم، فدخلوا عليها، فقعدت حيث تراهم ولا يَرَوْنها وتسمع كلامهم، ثم أخرجت وصيفة لها وضيئة قد روت الأشعار والأحاديث، فقالت: أيكم الفرزدق؟ فقال لها: هأنذا. فقالت: أنت القائل:

همـا دَلَّتـانى مـن ثمانـين قامـةً ... كما انحطَّ بازٍ أقتمُ الريش كاسِرُهْ
فلما استوت رجلاى بالأرض قالتا: ... أَحَيٌّ يُرَجَّى أم قتيلٌ نحاذِرُهْ؟
فقلت: ارفعوا الأمراس لا يشعروا بنا ... وأقبلتُ فى أعجازِ ليلٍ أبادرُهْ

أبـــادر بَـــوّابَيْن قـــد وُكِّـــلا بنـــا وأحمــرَ مــن ســاجٍ تــبضُّ مــسامِرُهْ؟

قـال: نعـم. قالـت: فـما دعـاك إلى إفشاء سرهـا وسرك؟ هـلّا سـترتَها وسـترتَ نفسك؟ خذ هذه الألف، والحق بأهلك. ثم دخلت على مولاتها وخرجت، فقالت: أيكم جرير؟ فقال لها: هأنذا. فقالت: أنت القائل:

طَرَقَتْـكَ صـائدةُ القلـوب، ولـيس ذا حــين الزيــارة، فــارجعى بــسلامِ
تُجْــرِى الــسواك عــلى أغــرَّ كأنــه بَــرَدٌ تحــدَّرَ مــن متــون غــمامِ
لــو كــان عهــدكِ كالــذى حَــدَّثِتِنا لوصــلتُ ذاك فكــان غــيرَ رِمَــامِ
إنــى أواصــل مــن أردتُ وصــاله بحبـــالِ لا صَـــلِفٍ ولا لَـــوّامِ؟

قال: نعم. قالت أفلا أخذتَ بيدها ورحبتَ بها وقلتَ لها ما يقال لمثلها؟ أنت عفيف، وفيك ضعف. خذ هذه الألف، والحق بأهلك. ثم دخلتْ على مولاتها وخرجتْ، فقالت: أيكم كُثَيِّر؟ فقال: هأنذا. فقالت: أنت القائل:

وأعجبنــى، يــا عَــزُّ، منــكِ خلائــقٌ كــرامٌ، إذا عُــدَّ الخلائــقُ، أربــعُ
دُنُــوُّكِ حتــى يطمــع الطالــب الـصبا ودَفْعُـكِ أسبابَ الهـوى حـين يطمـعُ
وقَطْعُـكِ أسباب الكـريم ووَصْـلُكِ الـ ـــلئيم، وخَـــلّاتُ المكـــارم تَرْفَـــعُ
فـــوالله مـــا يـــدرى كـــريمٌ مماطَـــلٌ أينـــساكِ إذ باعـــدتِ أم يتـــضرعُ؟

قال: نعم. قالت: مَلُحْتَ وشَكِلْتَ. خذ هذه الثلاثة الآلاف، والحق بأهلك. ثـم دخلتْ إلى مولاتها وخرجت فقالت: أيكـم نُصَيْبٌ؟ قـال: هأنـذا. قالـت: أأنت القائل:

ولـــولا أن يقـــال: صَـــبَا نُـــصَيْبٌ لقلـــتُ: بنفـــسِى النَّـــشَأُ الـــصغارُ
بنفـــسى كـــل مهـــضومٍ حـــشاها إذا ظُلِمَـــتْ، فلـــيس لهـــا انتـــصارُ

قال: نعم. قالت: ربيتَنا صغارا، ومدحتَنا كبارا. خذ هذه الأربعة الآلاف، والحق بأهلك. ثم دخلتْ على مولاتها وخرجتْ، فقالت: يا جميل، مولاتى تقرئك السلام، وتقول لك: والله ما زلتُ مشتاقةً لرؤيتك منذ سمعتُ قولك:

ألا ليت شِعْرِى هل أبيتنَّ ليلةً   بوادى القرى؟ إنى إذا لسعيدُ
لكل حديثٍ بينهن بشاشةٌ   وكلُّ قتيلٍ عندهن شهيدُ

جعلتَ حديثنا بشاشة، وقتلانا شهداء. خذ هذه الأربعة الآلا ف الدينار، والحق بأهلك".

ومن كتاب "جواهر الأدب" لأحمد الهاشمى ننقل النص التالى، وهو فى موازنة عقدها أبو حاتم بين عدد من شعراء العباسيين سأله ابن دُرَيْد عن رأيه فيهم: "قال ابن دريد: سألت أبا حاتم عن أبى نواس، فقال: إنْ جَدَّ أحسنَ، وإن هَزَلَ ظَرُف، وإنْ وَصَف بَالَغَ. يلقى الكلام على عواهنه لا يبالى من أين أخذه. قلت: فبشار بن برد؟ قال: نظَّارٌ غوَّاصٌ مُطِيلٌ مُجِيدٌ يصف ما لم ير كأنه رآه. على أن فى شعره خللًا كثيرًا. قلت: فمَرْوان بن أبى حفصة؟ قال: شاعرٌ راضٍ عن نفسه، يستحسن كل ما جاء منه، معجبٌ لا يرى أن أحدًا يتقدمه، كثير الصواب، كثير الخطإ. ليس لشعره صنعة. قلت: فمسلم بن الوليد؟ قال: خليجٌ صافٍ ينزع من بحرٍ كدرٍ، كالزَّنْد يُورِى تارة، ويَصْلُدُ أخرى. قلت: فأبو العتاهية؟ قال: غُثَاءٌ جَمٌّ، واقتدارٌ سهلٌ، وشعرٌ كخرز الزجاج، وربما أشبه الياقوتَ والزبرجدَ. قلت: فعباس بن الأحنف؟ قال: يلقى دلوه فى الدلاء، فيغترف الصفو أحيانا، والحمأة أحيانا. على أن كدره أكثر من صفوه. قلت: فسَلْم الخاسر؟ قال: مُقِلٌّ مَدَّاحٌ، شعره ديباجٌ وعِهْنٌ، يموِّه الردىء حتى يشبه الجيد. قلت: فأبو الشِّيص؟ قال: جِدٌّ كله فيه حلاوة وبشاعة كالسدرة التى نُفِضَتْ، ففيها المستعذَب والمستبشَع. قلت: فعلىُّ بن جَبَلَة؟ قال: بحّاث عن الكلام الفخم والمعنى الرائع، لا ينال مرتبة القدماء، ويجلّ عن منزلة النظراء. قلت:

فأبو تمام؟ قال: سيلٌ كثير الغُثَاء غزير الغِمَار جَمّ النِّطَاف. فإذا صفا فهو السُّلَاف بالماء الزُّلال. قلت: فعبد الصمد بن المعذَّل؟ قال: خَرَّاجٌ وَلَّاجٌ، يعتسف تارة، ويهتدى أخرى. قلت: فعلىّ بن الجهم؟ قال: كلامٌ رصينٌ، ومسلكٌ وَعْرُ، عقله أغلبُ على شعره من طبعه. قلت: فبكر بن النطَّاح؟ قال: تَشَبَّهَ بالأعراب فأفرط، وتجاوز حد المولَّدين فأسهب، فهو الساقط بين القَرِينَيْن".

وفى "المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر" يقول ابن الأثير عن أبى تمام والبحترى والمتنبى: "هؤلاء الثلاثة هم لاتُ الشعر وعُزَّاه ومَنَاتُه، الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته. وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء: أما أبو تمام فإنه رَبُّ معان، وصَيْقَلُ ألباب وأذهان، وقد شهد له بكل معنى مبتكر، لم يمش فيه على أثر، فهو غير مدافَع عن مقام الإغراب الذى برَّز فيه على الأضراب. ولقد مارستُ من الشعر كل أول وأخير، ولم أقل ما أقول فيه إلا عن تنقيب وتنقير. فمن حفظ شعر الرجل وكشف عن غامضه وراض فكره برائضه أطاعته أعنّة الكلام، وكان قوله فى البلاغة ما قالت حَذَام، فخذ منى فى ذلك قول حكيم، وتعلَّمْ ففوق كل ذى علم عليم.

وأما أبو عبادة البحترى فإنه أحسن فى سبك اللفظ على المعنى، وأراد أن يَشْعُر فغَنَّى. ولقد حاز طرفى الرقة والجزالة على الإطلاق، فبينا يكون فى شَظَف نَجْد إذ تشبث بريف العراق. وسئل أبو الطيب المتنبى عنه وعن أبى تمام وعن نفسه، فقال: أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحترى. ولعمرى إنه أنصف فى حكمه، وأعرب بقوله هذا عن متانة علمه. فإن أبا عبادة أتى فى شعره بالمعنى المقدود من الصخرة الصماء، فى اللفظ المَصُوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بُعْدَ المرام، مع قربه إلى الأفهام. وما أقول إلا أنه أتى فى معانيه بأخلاط الغالية، ورَقِىَ فى ديباجة لفظه إلى الدرجة العالية.

وأما أبو الطيب المتنبى فإنه أراد أن يسلك مسلك أبى تمام فقصَّرَتْ عنه خطاه، ولم يعطه الشعر من قِيَاده ما أعطاه. لكنه حَظِيَ فى شعره بالحكم والأمثال، واختص بالإبداع فى وصف مواقف القتال. وأنا أقول قولا لست فيه متأثما، ولا منه متلثما، وذاك أنه إذا خاض فى وصف معركة كان لسانه أمضى من نصالها، وأشجع من أبطالها، وقامت أقواله للسامع مقام أفعالها، حتى تظن الفريقين قد تقابلا، والسلاحين قد تواصلا. فطريقه فى ذلك تضل بسالكه، وتقوم بعذر تاركه. ولا شك أنه كان يشهد الحروب مع سيف الدولة بن حمدان فيصف لسانه، ما أدى إليه عيانه. ومع هذا فإنى رأيت الناس عادلين فيه عن سَنَن التوسط: فإما مفرط فى وصفه وإما مفرط فى ذمه. وهو، وإن انفرد بطريق صار أبا عُذْرِه، فإن سعادة الرجل كانت أكبر من شِعْرِه. وعلى الحقيقة فإنه خاتم الشعراء، ومهما وُصِف به فهو فوق الوصف وفوق الإطراء. ولقد صدق فى قوله من أبيات يمدح بها سيف الدولة:

لا تطلبنَّ كريما بعد رؤيته ... إن الكرام بأسخاهم يدًا خُتِموا

ولا تبالِ بشِعْرٍ بعد شاعره ... قد أُفْسِد القولُ حتى أحمد الصَّمَمُ

ولما تأملت شعره بعين المَعْدلَة البعيدة عن الهوى، وعين المعرفة التى ما ضل صاحبها وما غوى، وجدته أقساما خمسة: خُمْسٌ فى الغاية التى انفرد بها دون غيره، وخمس من جيد الشعر الذى يساويه فيه غيره، وخمس من متوسط الشعر، وخمس دون ذلك، وخمس فى الغاية المتقهقرة التى لا يُعْبَأ بها، وعدمها خير من وجودها، ولو لم يقلها أبو الطيب لوقاه الله شرها، فإنها التى ألبسته لباس الملام، وجعلت عِرْضَه شارة لسهام الأقوام".

ونقرأ فى كتاب "الوافى بالوفيات" لصلاح الدين الصفدى عن أبى تمام أن "الناس مختلفون فى أمره وأمر المتنبى: أيهما أشعر؟ والأذكياء على أن المتنبى أشعر، والشيخ أثير الدين مذهبه أن أبا تمام أشعر. وفاوضناه يوما فى ذلك، فقال بعد ما

ذكرنا محاسن المتنبى ومعايب أبى تمام: أنا ما أسمع عذلًا فى حبيب. فأعجبَنا منه ذلك وسكتنا. وهذا كان مذهب شيخه بهاء الدين بن النحاس. والذى أقوله أنا: إننى اخترت شعر الاثنين، فجاء مختار المتنبى ألفا وستمائة بيت من جملة ستة آلاف بيتٍ، وجاء مختار أبى تمام قريبا من ثمانمائة بيت من جملة ثمانية آلاف بيت أو ما حولها. ولا شكَّ أنّ من له ألف وستمائة من ستة آلاف أشعر ممن له ثمانمائة من ثمانية آلاف. والإنصاف يقضى بذلك، لكنْ أبو تمام متقدم، وهو الذى فتح باب البديع وغاص على المعنى الدقيق. ومات وله من العمر ثلاثون سنة وكسورٌ. فلو عُمِّر عُمْرَ المتنبى وتأخر زمانه حتى يرى أقوال من تقدّمه كان أشعر من المتنبى لأن المتنبى تقدّمه فحول من الشعراء مثل أبى تمام والبحترى وابن الرومى وابن المعتز وأمثالهم، فأخذ محاسنهم ورأى أنموذج جيدهم، فنسج على ذلك المنوال".

ومن الكتب التى عالجت الموازنة الشعرية قديما كتاب الآمدى: "الموازنة بين الطائيين" وكتاب الجرجانى: "الوساطة بين المتنبى وخصومه"، وحديثا كتاب زكى مبارك: "الموازنة بين الشعراء"، وكتاب د. طه حسين: "حافظ وشوقى"، وكتاب عباس حسن: "المتنبى وشوقى- دراسة ونقد وموازنة". وفى القديم كان هناك كلام فى الموازنة بين عبد الحميد الكاتب وابن المقفع، وبين بديع الزمان والخوارزمى، وبين الفلاسفة والأدباء. ولا يصح أن ننسى فى هذا السياق "إعجاز القرآن" للباقلانى، الذى يقوم فى شطر كبير منه على الموازنة بين القرآن ومعلقة امرئ القيس. ومن مباحث علوم القرآن مبحث "المكى والمدنى"، ويدور حول الموازنة بين الوحى المكى ونظيره المدنى سواء فى الموضوعات أو فى الأسلوب بما يميز بينهما. وفى عصرنا قام محمد خليفة التونسى فى مقدمة كتاب "فصول من النقد عند العقاد" بالموازنة بين أسلوبى العقاد وطه حسين.

ولى كتاب كبير من ستمائة صفحة فى الموازنة بين القرآن والحديث من الناحية الأسلوبية صيغًا ومفرداتٍ وعباراتٍ وتراكيبَ وأبنيةً خَلَصْتُ فيه إلى أن مصدر القرآن غير مصدر الحديث بكل يقين، إذ الأسلوبان مختلفان تمام الاختلاف. وهى موازنة منهجية قائمة على استقراء النصوص وعمل الإحصاءات وتقسيم ميادين الموازنة. كذلك لى موازنة أخرى بين أسلوب ما يطلق عليه: "سورة النورين"، التى يزعم طائفة من الشيعة أنها كانت جزءا من كتاب الله الكريم ثم حُذِفَتْ مِنْ قِبَل من يعادون أهل البيت لما تشتمل عليه من الحديث عن حق على وذريته فى الخلافة بعد وفاة سيد الرسل عليه الصلاة والسلام وبين أسلوب القرآن المجيد. وقد انتهت هذه الموازنة التفصيلية الدقيقة إلى أن هذه الدعوى دعوى كاذبة لا تثبت على محك التمحيص والتحقيق. وعنوانا هاتين الدراستين هما: "القرآن والحديث- مقارنة أسلوبية" و"سورة النورين التى يزعم فريق من الشيعة أنها من القرآن الكريم". وهناك موازنات أدبية كثيرة فى القديم والحديث، لكنها لم تستقلّ بكتب كاملة، ولم يتوسع فيها أصحابها توسعا كبيرا.

ويرتبط بالموازنات موضوع التأثر والتأثير بين الشعراء والكتاب. وفى علوم البلاغة قسم يبحث السرقات والاقتباس والتضمين والأخذ والاختلاس والنهب ووقوع الحافر على الحافر وما إلى ذلك. وكان القدماء جِدَّ متشددين تجاه ما يسمى بـ"السرقات الأدبية". وثَمَّ كتبٌ فى ذلك الموضوع تتعقب هذا الشاعر أو ذاك فتتقرَّى ما أخذه عن سابقيه أو معاصريه وتحط من قدره لهذا السبب، اللّهم إلا إذا استطاع أن يضفى عنصرا جديدا على ما أخذه عن غيره. وكان لديهم صبر ولا صبر أيوب فى تتبع النصوص الشعرية المتشابهة ووضعها موضع الموازنة. ثم تطورت الأمور حتى وصلنا فى العقود الأخيرة إلى ما يعرف بـ"التَّنَاصّ"، الذى يدل باشتقاق لفظه على أنه التشارك بين الأدباء فى النصوص التى يبدعونها. ذلك أن التناص يرى أن النصوص

كلها عبارة عن نص واحد هائل تتصل فيه النصوص كلها إعطاء وأخذا، إذ ما من كاتب إلا وهو يتغذى على إبداعات من سبقوه أو عاصروه من الكتاب: يأكلها ويهضمها ويتمثلها، فتسرى فى دمه، وإلا فمن أين له بهذا الذى يكتبه؟ لقد أخذه من الكتب الأخرى عن طريق ما ترسب منها فى ذاكرته أو لاواعيته أو عن طريق ما أخذه قصدا وإصرارا، مضافا إليه بطبيعة الحال روحه ونكهة شخصيته، وعبقريته إن كان من ذوى العبقرية، مما لا يهتم به بعض التناصيين وكأنه غير موجود، وإلا فمن أين أتى ذلك التميز الذى نراه فى إبداعات الأدباء شعراءَ كانوا أو نُثَّارًا؟

وهنا يحسن أن نورد الخبر التالى عن الطريقة التى أُعِدَّ بها أبو نواس ليصقل موهبته ويكون شاعرا كبيرا، إذ يقص علينا الرواة أن أبا نواس قد استأذن ذات يوم خَلَفًا الأحمر فى نظم الشعر، وكان بمثابة أستاذه ومرشده، فقال له: لا آذَنُ لك فى عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مأثور للعرب ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة. فغاب عنه مدة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتُها. فقال له خلف الأحمر: أَنْشِدْها. فأنشده أكثرها فى عدة أيام، ثم سأله أن يأذن له فى نظم الشعر، فقال له: لا آذَنُ لك إلا أن تنسى هذه الألف الأرجوزة كأنك لم تحفظها. فقال له: هذا أمرٌ يصعب علىَّ، فإنى قد أتقنت حفظها. فقال له: لا آذن لك إلا أن تنساها. فذهب أبو نواس إلى بعض الأديرة، وخلا بنفسه، وأقام مدّة حتى نسيها. ثم حضر فقال: قد نَسِيتُها حتى كأن لم أكن حفظتُها قط. فقال له خلف: الآن انظم الشِّعر! وتتناقل كتب الأدب قوله إنه لم يُقْدِم على نظم الشعر حتى روى لستين امرأة من العرب منهن الخنساء وليلى الأَخْيَلِيَّة عدا ما حفظه من شعر الرجال بطبيعة الحال. ومن هاتين الحكايتين يتضح صدق ما يقوله التَّنَاصِّيُّون، إذ لا أحد يستطيع أن ينجر شيئا من الإبداع الأدبى ما لم يكن مستندا إلى ميراث منه كبير، إلى جانب الاستعداد الفطرى، ذلك الاستعداد الذى لا يملك الشخص ولا غيره منه شيئا لأنه عطية سماوية يمكنه أن ينطلق منها

وينميها ويصقلها ويحسّنها، لكن لا يمكنه إيجادها ولو أنفق فى سبيلها كنوز الأرض جميعا.

كذلك رُوِىَ عن أبى تمام أنه كثير المحفوظ من الشعر الجيّد الذى اختاره بنفسه. وقال الآمدى إنه ما من شىء كبير من شعر جاهلى أو إسلامى أو مُحْدَث إلا قرأه واطلع عليه. وقيل إنه حفظ أربعة عشر ألف أرجوزة من أراجيز العرب غير القصائد والمقطوعات. وكان يحمل ديوانَى مُسْلِم بن الوليد وأبى نواس أينما ذهب. ودخل عليه محمد بن قدامة وهو بقزوين، وحواليه من الدفاتر ما كاد يخفيه عن الأنظار. وكانت ثقافته أدبيّة تاريخية فلسفية مع رصيد ضخم من جيد الشعر اختزنه فى حافظته، ثم فاض ذلك كله إبداعا شعريا. وبجانب هذا النشاط الفكرى الأدبى كان لأبى تمام بديهة حاضرة وذكاء مفرط. قال له أبو سعيد الضّرير يوما بعد أن سمع منه إحدى قصائده الحافلة بالغريب: لِمَ لا تقول من الشعر ما يُعْرَفُ؟ فأجابه على الفور: وأنت لِمَ لا تعرفُ من الشعر ما يُقال؟

وتقول الروايات إنه كان لكل شاعر فى الجاهلية راوية يلازمه ويحفظ عنه ما يقول ويذيعه فى العالمين، وكأنه كتاب يسجل شعر أستاذه وينشره بين القراء. وكان هذا الراوية بدوره شاعرا، فكان يتعلم الكثير من فن الشعر من هذه الملازمة وذلك الحفظ. كما كان الناس العاديون يسمعون ما يُنْشَد فى الأسواق والمجامع من شعر فيحفظونه ويرددونه. ومن هنا كانت لغة ذلك الشعر وعباراته وأخيلته وموضوعاته وأبنيته وتقاليده تستكن فى أطواء العربى وتجرى فى دمائه، فتكون حاضرة حين يأتى عليه الدور فينظم شعرا. ومن هنا نستطيع أن نفسر هذا التشابه الذى نراه فى الشعر الجاهلى، وإن تفرد فى ذات الوقت كل شاعر، وبخاصة إذا كان شاعرا فحلا، بنكهة متميزة، بالإضافة إلى أنه لا بد أن يُدْخِل الشعراءُ، وعلى وجه الخصوص الشعراء الكبار، بين الحين والحين شيئا جديدا على القصيدة العربية لم تكن تعرفه. وقد يكون

هذا الجديد من الضآلة بحيث لا تتنبه له العين ساعتئذ، لكن بمرور الأيام يتكاثر هذا التطور الضئيل ويتراكم إلى أن يصبح بدوره تقليدا من تقاليدها يأخذ به الشعراء التالون... وهكذا. وكانت ثمرة ذلك التطور الخافت أحيانا، واللافت أحيانا أخرى، أن صار الشعر العربى، بعد كل تلك القرون الستة عشر، هو ما نراه الآن متميزا عن الشعر الجاهلى، بل عن الشعر الحديث السابق عليه مباشرة، تميزا شديدا حادا. وهذا هو التناصّ، أى تشرب كل أديب لغته وفنه وتقاليد الفن الأدبى الذى يمارسه من النصوص السابقة عليه والمعاصرة له، بالإضافة إلى ما يُدْخِله بدوره على تلك اللغة وذلك الفن وهذه التقاليد مما يتشربه منه بدورهم معاصروه وأخلافه... وهكذا دواليك إلى انقضاء الدهور.

وهذا هو السر فى ابتداء كثير من الشعر الجاهلى بالوقوف على الأطلال أو النسيب مثلا، وفى دروان ألفاظ وعبارات وتراكيب معينة فى نصوصه، وفى تعدد موضوعاته، وفى تكرر معان بعينها هنا وهناك. ذلك أن الشاعر يستمع إلى كثير من شعر سلفه ومعاصريه، فتتسرب إلى نفسه هذه التقاليد، ويلقى كثير منها قبولا لديه، وإذا هو يقتفى تلك السنن. ولكن مع كرور الأيام والليالى قد يفكر فى الخروج عن شىء من تلك التقاليد، وبتكرار هذا الخروج يلفت الأنظار ويجذب الأذواق إلى ما صنع، فيأتى غيره فيجرى فى طريقه ليصبح هذا الذى أدخله فى نَظْم الشعر سُنَّةً تُقْتَفَى كما كان هو يقتفى سنن الشعراء السابقين.

لنأخذ من الألفاظ مثلا عبارة "مِكَرٍّ مِفَرٍّ"، التى يقولون إن امرأ القيس هو أول من قالها. لقد ألفيتُها عند ثمانية شعراء آخرين من أعصر مختلفة استعملها اثنان منهم مرتين. وأحيانا يستعمل الشاعر بيت الملك الضِّلّيل كاملا، وأحيانا يتصرف فى العبارة المذكورة، فتأتى فى أول البيت أو فى وسطه. وقد تأتى الكلمة الأولى منها فى أول البيت، والأخرى فى آخره. ثم اختفت تلك العبارة فلم يعد أحد يفكر فيها،

فضلا عن استخدامها. ومثلها كلمة "قِفَا" التى يُنْسَب افتراعها أيضا لامرئ القيس والتى يوجهها الشاعر إلى رفيقَىْ سفره حين يمر ثلاثتهم بمنازل قبيلة حبيبته فتهيج منه الذكريات، ويشعر بالرغبة إلى التلبث قليلا عند أطلال تلك المضارب يَبُلّ أُوَام قلبه ويسترجع ما كان من أحداث ولقاءات ومناجيات بينه وبين صاحبته، ويخفف عن نفسه بعض ما يؤودها من أشجان وأحزان. فأنت واجدها هنا وهناك فى الشعر القديم على تتالى الأزمان بفعل ذلك التناصّ، مع اختلاف تلوينها طبقا لاختلاف الشعراء، إلى أن تنطوى صفحتها هى أيضا، فكأنها لم تكن. ونفس الشىء يقال عن تشبيه قَوَام المرأة بغصن البان، ورِدْفها بالكثيب، وكذلك عن تعدد الموضوعات فى القصيدة الواحدة فى كثير من الحالات، ودورانها حول موضوع واحد فى كثير من الحالات أيضا بما يعنى أن النقاد الذين دَعَوْا إلى الوحدة فى القصيدة بعد ذلك بدءا من الحاتمى وانتهاء بالعقاد ونقاد العصر الحديث لم يكونوا أبناء بجدتها، بل كان هناك من يمارس تلك الدعوة ممارسة تلقائية دون أن يعلن ذلك أو يجعل من تلك الممارسة دعوة يرفع صوته مناديا بها ومنكرا على من لا يعتنقها. وانتهى الأمر بما نراه من اقتصار القصيدة على موضوع واحد وجو نفسى واحد، بل تبلغ القصيدة من التماسك فى بعض الأحيان غير القليلة حدا تتحقق لها فيه الوحدة العضوية بحذافيرها. ثم تطور الأمر عند بعض الشعراء إلى أن وصلنا إلى القصائد المغلقة التى لا يمكن فهمها ولا بالطبل البلدى، فى الوقت الذى يتحذلق فيه أصحاب هذا اللون الغامض بل المستغلق من الشعر قائلين إن هذا هو الشعر الحقيقى، أما الوضوح فهو مطلب مرحلة ساذجة متخلفة مضى أوانها ولم تعد تصلح لعصرنا هذا، عصر الثقافة العميقة.

ولنأخذ من التقاليد تقليد الوقوف على الأطلال، الذى كان كثير من الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين والعباسيين يأخذون به. لقد رأينا أبا نواس فى

العصر العباسى يتمرد على ذلك التقليد ويسخر منه وممن يسير على دربه، وإن لم يهجره نهائيا، إذ له عدد غير قليل من القصائد تبتدئ بالأطلال ككثير من الشعراء الآخرين. لكن تعالَوْا نفكر فى الأمر: الواقع أن أبا نواس لم يكن أول من ترك الوقوف على الأطلال، بل كان كثير جدا من الشعراء بدءا من شعراء الجاهلية أنفسهم لا يقفون هذا الوقوف كما أشرنا لتونا. لكن يمكن القول إن النواسى هو أول من فتح فاه مكررا اعتراضه بقوة على هذا وساخرا منه، غير مكتف بتنكبه كما صنع كثير من الشعراء حتى عصره. ولا شك أن تمرده قد ترك أثرا فى الشعراء من عصره فنازلا. ومع الأيام والأعوام والقرون قَوِىَ هذا الاتجاه حتى بلغْنا العصر الحديث، فكان الهجر التام له، بل لقد ظهر اتجاه مختلف إلى حد بعيد فى نظام القصيدة العربية شمل عباراتها وتراكيبها وبنيتها وروحها وموضوعاتها. وقد تم كل ذلك عن طريق التشرب والهضم والتمثيل مما يطلقون عليه: "تناصًّا"، مضافا إليه شخصية الشاعر ونكهة إبداعه المتفردة.

كذلك يهتم النقاد، ضمن ما يهتمون به فى كتاباتهم، باستخلاص السمات التى تميز أسلوب الكاتب وفنه عن فن المبدعين الآخرين وأسلوبهم. وهذه السمات قد تكون لغوية، وقد تكون نفسية، وقد تكون فكرية، وقد تكون خاصة بالنوع الأدبى الذى يمارسه وكيفية إبداعه فيه: ومن ذلك اللون من الدراسة النقدية الفصلُ الذى خصصه الثعالبى فى "يتيمة الدهر" للمتنبى وأخباره وخصائص فنه بما له وما عليه، والكتاب الذى خصصه البديعى كاملا له ولأخباره وشخصيته وإبداعه، وما كتبه كل من العقاد والمازنى وشفيق جبرى وعبد الوهاب عزام وطه حسين وإبراهيم العريِّض ود. عبد الرحمن شعيب وكاتب هذه السطور ولويس ماسينيون وريجى بلاشير، وهو غيض من فيض، عن ذلك الشاعر العجيب الذى ملأ الدنيا وشغل الناس طوال القرون، ولا يزال وسيظل.

ومن هذه الخصائص والسمات شدة اعتداده بنفسه حتى لقد اشترط على سيف الدولة أن ينشده قاعدا لا واقفا على عكس ما كانت الشعراء تفعل. كما كان يلجأ فى مدائحه وحماسياته إلى ألفاظ الحب والصداقة، وهو ما لم يُعْرَف عن غيره، كقوله فى مدح سيف الدولة:

مـالى أُكَـتِّم حبـا قـد بَـرَى جـسدى ... وتـدَّعى حُـبَّ سـيف الدولـة الأمـمُ؟

إن كـان يجمعنـا حـبٌّ لِغُرَّتـه ... فليـتَ أنَّـا بقـدرِ الحـبّ نقتـسمُ

وقوله فى كافور:

ومـا أنـا بالبـاغى عـلى الحـبّ رِشْـوةً ... ضـعيفُ هَـوىً يُبْغَـى عليـه ثـوابُ

ومـا شـئتُ إلا إن أَدُلَّ عـواذلى ... عـلى أن رأيـى فى هـواكَ صـوابُ

وأُعْلِـم قومـا خـالفونى، وشَرَّقـوا ... وغرَّبْـتُ، أنـى قـد ظفـرتُ وخـابوا

إذا نلـتُ منـك الـودَّ فالمـال هـينٌ ... وكـلُّ الـذى فـوق الـتراب تـرابُ

* * *

ولـو لم تكـن فى مصرَ مـا سرتُ نحوهـا ... بقلـب المَـشُوقِ المـستهامِ المعـذَّبِ

وقوله لابن العميد:

تفـضلتِ الأيـام بـالجمعِ بيننـا ... فلـما حَمِـدْنا لم تُـدِمْنا عـلى الحمـدِ

فَجُـدْ لى بقلـبٍ إن رحلـتُ، فـإننى ... مُخَلِّفُـه عنـد مَـنْ فَـضْلُه عنـدي

وقوله فى الحرب والطعن:

أعـلى الممالـك مـا يُبْنَـى عـلى الأَسَـلِ ... والطعـن عنـد مُحبـيهنَّ كالقُبَـلِ

* * *

شـجاعٌ كـأن الحـربَ معـشوقةٌ لـه ... إذا زارهـا فَدَّتْـه بالخيـل والرَّجْـلِ

* * *

والطعْـنُ شَـزْرٌ، والأرض راجفـةٌ ... كـأنما فى فؤادهـا وَهَـلُ

قــد صَــبَغَتْ خــدَّها الــدماءُ كــما   يَــصْبغُ خــدَّ الخريــدةِ الخَجَــلُ

كما تميز شعره بالابتداءات الغريبة والأبيات الغامضة التى تدفع المستمع والقارئ إلى أن يكد ذهنه حتى يفهم مقصده، وأريقت أحبار كثيرة فى محاول حل غموضها. ومن تلك الخصائص أيضا أن كثيرا من شعره فى كافور يحتمل المديح والهجاء معا، إذ صاغه بطريقة عجيبة تقبل التفسيرين جميعا إرادةً منه أن ينال فى الحقيقة من الرجل ويشنِّع عليه، لكن دون أن تُمْسَك عليه غلطة. ومن ذلك قوله يخاطبه:

تفــضح الــشّمسَ كلّــما ذَرّت الــشمـ   ــسُ بــشمسٍ منــيرةٍ ســوداءِ

فهو هنا يعرِّض بسواد لونه، وإن كان قد أخرج الكلام فى الظاهر مخرج المديح، وكقوله له أيضا:

يــا رجــاءَ العيــون فى كــلّ أرضٍ   لم يكــن غــير أن أراك رجــائى

فظاهر الكلام أن الناس جميعا يتشوقون إليه حبا له وطمعا فى كرمه وجوده، ويحتمل أيضا أن الناس تسارع إليه لتتفرج عليه وترى منظره المضحك. وهناك كذلك عبارات الصوفية ومعانيهم المبهمة التى يكثر منها فى شعره كقوله فى وصف فرس: "سَبُوحٌ لها منها عليها شواهدُ"، وقوله:

وبــه يُــضَنُّ عــلى البَرِيَّــة لا بِهــا   وعليــه منهــا لا عليهــا يُوسَــى

❊ ❊ ❊

ولــولا أننــى فى غــير نــومٍ   لكنــتُ أظننــى منــى خَيــالا

❊ ❊ ❊

ولكنــكَ الــدنيا إلى حبيبــةً   فــما عنــكَ لى إلا إليــكَ ذَهَــابُ

ومنها كذلك نزوعُه إلى التفلسف كما فى الأبيات التالية مثلا:

وَلجُدْتَ حتى كدتَ تبخل حائلا   لِلمنتهَــى، ومــن الــسرور بُكــاءُ

* * *

والأسـى قبـل فرقـة الـروح عجـزٌ والأسـى لا يكـون بعـد الفـراقِ

* * *

تخـالَفَ النـاسُ حتـى لا اتفـاقَ لهـم إلا عـلى شَـجَبٍ، والخُلْـفُ فى الـشَّجَبِ
فقيـل: تَخْلُـص نفـسُ المـرء سـالمةً وقيـل: تَـشْرَكُ جسمَ المـرءِ فى العَطَـبِ

* * *

تمتَّـعْ مـن سُـهادٍ أو رُقـادٍ ولا تأمُـلْ كَـرًى تحـت الرّجـامِ
فـإن لثالـث الحـالين معنًـى سـوى معنـى انتباهـك والمنـامِ

وهناك أبياته وأنصاف أبياته الكثيرة التى سارت مسير الأمثال والحِكَم على ألسنة الناس مما لم يقع لغيره من الشعراء. ويضاف إلى هذا أن الشعراء والكتاب كانوا ولا يزالون حريصين على استلهام شعره فى إبداعاتهم. وهناك أيضا التصغير، الذى اشتهر به ودارت معركة بسببه بين العقاد ود. محمد مندور فى العصر الحديث حول تفسير انتشاره البارز فى شعره. ومن شواهد ذلك: "أذمّ إلى هذا الزمان أُهَيْلَهُ" و"مَنْ لى بفهم أهَيْل عصرٍ...؟" و"حُبَيِّبَتا قلبى" و"نام الخُوَيْدِمُ عن لَيْلِنَا" و"كل يوم تحت ضِبْنى شُوَيْعِر"، و"لُيَيْلَتُنا"... إلخ.

وقد لحظ من كتبوا عنه أنه يميل ميلا واضحا إلى تنكب الطرق الممهدة سواء فى استخدام المفردات أو التراكيب أو الاستعمالات الصرفية والنحوية كاستخدامه مثلا المصدر: "لقْيَان"، والصيغتين الفعليتين: "لَقَى" و"بَقَى"، والاسم الموصول: "اللَّذْ" بدلا من "لقاء" و"لَقِىَ" و"بَقِىَ" و"الذى" على الترتيب، وكثرة إعادته الضمير على الاسم الموصول بصيغة الخطاب أو التكلم لا بصيغة الغياب كما فى قوله لسيف الدولة:

ألا أيهـا الـسيف الـذى لـستَ مُغْمَـدًا ولا فيـكَ مرتـابٌ ولا منـكَ عاصـمُ

❋ ❋ ❋

أَزِلْ حَسَدَ الحساد عنى بكَبْتِهِمْ   فأنت الذى صَيَّرْتَهم لى حُسَّدَا

❋ ❋ ❋

وأنتْ الذى رَبَّيْتَ ذا المُلْكَ مُرْضِعًا   وليْس لهُ أمٌّ سواك ولا أبُ

❋ ❋ ❋

إنَّ نُيُوبَ الزمان تعرفنى   أنا الذى طال عَجْمُها عُودِى

❋ ❋ ❋

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى   وأسمعتْ كلماتى مَنْ به صممُ

ويمكن أن نذكر ثانيا فى هذا السياق أسلوب طه حسين، الذى اهتم بدراسته واستخلاص سماته بعض النقاد، ومنهم صاحب هذه السطور، فقد رصدتُ فى دراستى المنشورة فى كتابى: "دراسات فى النثر العربى الحديث" حول مجموعته القصصية: "المعذبون فى الأرض" بعضا من خصائص الفن القصصى بعيوبه وحسناته لدى طه حسين، وفصلت القول فى سمات أسلوبه وغصت فى دقائق ذلك الأسلوب على مدى صفحات كثيرة. ومما يمكن أن نذكره هنا عن طبيعة الفن القصصى عند طه حسين أنه لا يتقن بناء القصة كما ينبغى، فنراه مثلا فى إحدى الأقاصيص بتلك المجموعة يبدؤها بمقال لا صلة له بالحكاية أو الموضوع، ولو حُذِف لكان أفضل كثيرا. كما أنه أحيانا ما يتدخل أثناء سرده أحداث القصة ووصفه لشخصياتها قائلا ما معناه أن بإمكانه أن يسوق الأحداث إلى الناحية الفلانية أو العلانية أو أن يدفع الشخص إلى هذا التصرف أو ذاك، مكثرا القول فى ذلك، وإن كنت أنا شخصيا أشغف بهذا منه رغم مخالفته أصول الفن القصصى على ما اصطلح عليه النقاد والقصاصون. ويلاحَظ بوجه عام أنه يجعل للسرد فى قصصه القِدْح المُعَلَّى على حساب الحوار. كما أنه لا يميز فى الحوار بين لغةِ خادمةٍ مثلا ولغة عالم من

العلماء، بل يجعل ماء الأسلوبين واحدا، وكثيرا ما يُنْطِق العامّةَ بالأفكار العميقة التى لا يمكن أن تجرى لهم ببال.

أما لغته فمتميزة تميزا بارزا وتكاد أن تكون نسيج وحدها كما هو الحال مثلا فى استلهامها القرآن المجيد، إذ تستعمل ألفاظا وصيغا قرآنية نادرا ما يستعملها غير طه حسين كالفعل: "فَصَلَ" بمعنى "ارتحل عن المكان"، و"ضَيْف" و"صَدِيق" بدلا من "الضيوف" و"الأصدقاء"، و"هنالك" بمعنى "عندئذ/ فى تلك الأثناء"، وكهذا التركيب: "وإن كانوا ليفعلون كذا"، أى "إنهم كانوا يفعلون كذا"، فضلا عن أن سياق هذه الاقتباسات القرآنية عنده غير سياقها فى القرآن تماما، ومع هذا نراه يستعملها ببساطة وتلقائية شديدة كأن الأمر لا يمكن إلا أن يكون كذلك. وبالمثل نرى سجعاته وجناساته وتقسيماته تختلف دائما عنها فى أساليب الآخرين. ومن سماته الأسلوبية أيضا أنه كثيرا ما يؤجل اسم الإشارة لما بعد المشار إليه كما فى قولنا: "قرأت الكتاب هذا" بدلا من "هذا الكتاب"، وغير ذلك مما يجعل أسلوب طه حسين ذا نكهة ليس كمثلها نكهة. وهناك ألفاظ وصيغ معينة يغرم طه حسين بترديدها فى كتاباته، مثل "نُجْح" بدلا من "نجاح"، و"مِزاج" عوضا عن "مزيج"، و"سَرَف" فى محل "إسراف"، و"شىء" فى سياقاتٍ وظلالٍ مختلفة: "هنالك وجمت أم الصبى شيئا"، أى بعض الوجوم، و"مهما يكن من شىء فقد غدا الصبى... على كتّابه"، و"الواقع من الأمر أنى لا أكلِّف أم صالح شيئا من هذه الأعمال التى ذكرتُها"، و"الشىء الذى لا أشك فيه ولا ينبغى أن يشك فيه القارئ هو أن صالحا لم يكن يتيما وأن أمه لم تكن ميتة"، و"لا تستطيع أن تصوّر إلا حزنا هادئا فيه شىء من أمل يسير"، و"ليس هو نائما، وليس يقظان، وإنما هو شىء بين ذلك"، و"أشعل سيجارته فى شىء من أنفة، ونهض فى شىء من كبرياء"، و"هُمْ، على كثرة ما يملكون، ... أشبه شىء بالصخرة المصمتة"... وهكذا.

وفى كثير جدا من الأحيان نرى طه حسين يتحول عن حكاية الوقائع المنصرمة بوساطة الفعل الماضى إلى حكايتها عبر الفعل المضارع، يريد أن يقيم أمام أعيننا حوادث الزمان الذى ولَّى وكأنها تقع الآن مباشرة: "وإنها لتتحدث إلى بناتها هذه الأحاديث... وإذا الصبى يقطع عليها حديثها"، "ولكنها فى ذلك اليوم قد أُعْجِلت عن حمل الطبقين، ولا تذكرهما إلا حين رأت أمها مقبلة تحملهما"، "وقد استقامت الأمور بين الأسرتين، ولكنها لم تستقم فى نفس خديجة، فهى تمتنع على هذا الزواج وتلحّ فى الامتناع"، "فقد خُطِبت تفيدة، وما هى إلا أسابيع حتى يُقْبِل قوم من القاهرة، وحتى تقام فى الدار أعياد، ثم يعود الزائرون من حيث أتَوْا"، "ولكنى أصل إلى القاهرة وأسأل عن صاحبى فأعلم أن حُمَّى التيفوئيد قد أسلمته إلى الموت أثناء الصيف"، "والسنّ تتقدم بالمعلم حتى يحس الضعف عن النهوض بأعبائه، والفتى يتقدم فى العلم بمهنة أبيه متباطئا متثاقلا".

وفى هذه السمة أيضا يدين طه حسين للأسلوب القرآنى الذى كثيرا ما ينتقل من صيغة الماضى إلى الحاضر مباشرة مستعملا الفعل المضارع أو الجملة الاسمية كما فى الشاهد التالى، وهو مأخوذ من قصة نوح مع قومه حين كان يصنع السفينة تحسُّبًا لهجوم الطوفان: "وَأُوحِى إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلّا مَن قَدْ آمَنَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَفْعَلُونَ * وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلاَ تُخَاطِبْنِى فِى الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ * وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُواْ مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُون * فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُّقِيمٌ * حَتَّى إِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلّا قَلِيلٌ * وَقَالَ ارْكَبُواْ فِيهَا بِسْمِ اللهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّى لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ * وَهِى تَجْرِى بِهِمْ فِى مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِى مَعْزِلٍ يا بُنَى ارْكَب مَّعَنَا وَلاَ تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ * قَالَ سَآوِى

إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِى مِنَ الْمَاء قَالَ لا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللهِ إِلّا مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ". فكما يرى القارئ انتقل الكلام من الماضى فى قوله تعالى: "وأُوحِىَ إلى نوح..." إلى الحاضر فى قوله سبحانه: "ويصنع الفُلْك..."، وكذلك انتقل من الماضى فى قوله عز جلاله: "وقال: اركبوا فيها..." إلى الحاضر متمثلا فى الجملة الاسمية فى قوله: "وهى تجرى بهم فى موجٍ كالجبال".

ومن المجالات التى يوجه لها النقاد اهتماماتهم شخصية العصر الأدبية وتميزها عن بقية العصور، والعوامل المسؤولة عن ذلك. فعلى سبيل المثال أتى زمن على الشعر أواخر العصر العباسى انتشرت فيه ألوان البديع وتكلفه الشعراء تكلفا، وصار هَمّ الشاعر وقتئذ الإكثار منه فى كل بيت من أبيات قصيدته على قدر ما يستطيع على حساب المضمون. كما تحول كثير من الشعر فى العصرين المملوكى والعثمانى إلى ألغاز وما يشبه الألغاز، وأصبح هِجِّيرَى الشاعر من أصحاب هذا الاتجاه النظم فى وصف شمعة أو قلم أو مِبْرَاة أو ما إلى ذلك. ومن الشواهد على ذلك ما أورده اليوسى (ق١١هـ) فى "المحاضرات فى الأدب واللغة". قال فى باب "نبذة فى أبيات المعانى والألغاز العربية" مع بعض التصرف الخفيف: "وهذه نبذة من أبيات المعانى والألغاز العربية، وأتبعناها للحِكَم والأجوبة المسكتة للمناسبة الظاهرة، فإن الكل منشؤه الذكاء والفطنة. والألغاز، وإن كانت كما قال المحققون من صنعة البطالين، لا نريد أن نخلى الكتاب من شىء عنها لقصد التفنن والإحماض. ومن ذلك فى صفة السيف قول الشاعر:

وكنت إذا الإبريق أَقْعَى على اسْتِه … وظن نديمُ الشر أنْ ليس راويا
كررتُ عليه الكأس حتى كأنما … يرى بالذى أسقيه منه الأفاعيا

الإبريق: السيف لأنه يسقى الموت. وإقعاؤه على استه: أن يأخذ بقائمه عند إرادة الضرب. ونديم الشر: العدوّ. والكأس: كأس الشّر... وفى الشيب والكبر قوله:

ولما رأيت النسرَ عَزَّ ابنَ دَأيَةٍ وعشعش فى وَكْرَيْه جاشت له نفسي

النسر: الشيب. وابن دأية: الغراب، وهو الشباب. وعَزَّهُ: غَلَبَهُ. وقول الآخر:

أبا مالك، إن الغوانى هجرننى أبا مالك، إنى أظنك دائبا

أبو مالك: هو الكِبَر لأنه يملك صاحبه. وقول الآخر:

بئس قرينًا لامرئ سالكِ أمُّ عبيدٍ وأبو مالكِ

أم عبيد: الصحراء. وأبو مالك: الكِبَر. وأما الألغاز ففى الدرهم قوله:

ومعشوق يرقص كلّ يومٍ ترى فى وجهه أبدًا كلاما

إذا فارقتَه أَجْدَاك خيرًا ولا يُجْدِى عليك إذا أقاما

وفى القلم قول الآخر:

عجبتُ لذى سِنَّيْنِ فى الماء نبته له أثرٌ فى كل مصرٍ ومَعْمَرِ

وقول الآخر:

وبيتٍ بعلياء الفلاة بَنَيْتُه بأَسْمَرَ مشقوقِ الخياشم يَرْعُفُ

يصف بيت شعر عمله فى الصحراء، وكتبه بالقلم. وقال آخر:

وما مَيّتٌ ذو طعمةٍ عند رأسه متى ذاق من ذاك الطعام تكلَّما

فلا هو فى الأحياء حَيٌّ فيُتَّقَى ولا هو فى الأموات مَيْتٌ فيُرْحَما؟

غيره:

ما رأت عينى عجيبًا كيراعى فى الدواةِ

غائصًا يستخرج الدُّرْ رَ ببحر الظلماتِ

وفى الهلال قول الآخر:

ومولـــودِ شـــهرٍ كـــان فيـــه شـــبابه   وفى شـــهره أَوْدَى، وأدركـــه الكِـــبَرْ

غيره:

فـــما وليـــدٌ ربَـــا فى غـــير مولـــده   وعـاد فيـه قـديمُ السن قـد نَحَـلا؟

وفيه وزيادة:

ألا ربَّ مولـــود ولـــيس لـــه أب   وذى ولـــــد لم يَلْـــــدَه أبـــــوانِ

وذى شـــامة ســـوداء فى حُـــرِّ وجهـــه   مجلّلـــــــــة لا تنقـــــــــضى لأوانِ

ويَكْمُـــل فى خمـــسٍ وتـــسعٍ شـــبابُه   ويَهْـــرَم فى ســـبعٍ معًـــا وثـــمانِ

وفى مصراعى الباب قول الآخر:

عجبـت لمحـرومين مـن كـل لـذة   يبيتـــان طـــول الليـــل يعتنقـــانِ

إذا أمـسيا كانـا عـلى النـاس مرصـدًا   وعنـد طلـوع الـشمس يفترقـانِ"

قضايا النقد الأدبى

القضايا التى يُعْنَى بها النقد الأدبى متعددة بدءا من النص، وانتهاء بالتيارات الأدبية، ومرورا بالأديب ذاته. ونبدأ بأول قضية من تلك القضايا، وهى المصدر الذى يستقى منه الأديب إبداعاته. بطبيعة الحال لا بد أن يكون الأديب موهوبا، أى لا بد أن تكون لديه القدرة على الإبداع، وهذه القدرة موهبة ربانية فى الأصل. صحيح أنها تنمو أو تضمر، وتحسن أو تسوء، لكنها فى كل الحالات موهبة من الله سبحانه. ولكن بعد الموهبة كيف يبدع الأديب؟ كان العرب قديما يعتقدون أن هناك شياطين تلهم الشعراء ما يبدعونه من أشعار، وكانوا يتصورون أن هؤلاء الشياطين تسكن واديا فى قلب بلادهم اسمه "وادى عبقر"، وأن لكل شاعر شيطانا خاصا به له اسم خاص به هو أيضا. أى أن الإبداع إنما يأتى المبدعَ من خارج نفسه. فهو فاضٍ من الداخل، والبَرَكة فى أولئك الشياطين. وهم، كما ترى، شياطين خَيِّرُون لا يوسوسون بالأذى، بل يلهمون الأشعار. وإذا كان هناك تفاوت فى مستوى الشعر وأصحابه فالسبب هو تفاوت مستوى شياطين وادى عبقر. أما لماذا كان هؤلاء الشياطين متفاوتين على هذا النحو فلا أحد يعرف، والعرب أنفسهم لم يتطرقوا إلى هذه النقطة، بل لا أظنها قد خطرت لهم. بل إن بعض الشياطين، طبقا لما قاله بعض الشعراء، كانت شياطين إناثا، ولهذا كانت الأشعار التى تأتى من مثل أولئك الشياطين أضعف من تلك التى تأتى من الشياطين الذكور، وكأن هناك فعلا جنسين من الشياطين كما فى عالم البشر بالضبط. وكما أن مُنَّة المرأة أضعف من مُنَّة الرجل فى دنيا الناس فكذلك الحال فى دنيا الجن والشياطين. لكن كيف يكون هناك شياطين ضعفاء رغم أن الشيطنة فى حد ذاتها تجاوز للحدود المعروفة للقدرة البشرية؟ لا أحد مرة أخرى يعرف.

والعجيب أن النقاد فى العصر الجاهلى كانوا يلقون باللوم على الشعراء أنفسهم إذا ما وجدوا فى شعرهم مغمزا، ولم نر أيا من أولئك النقاد ينحى باللائمة قط على الشياطين، وهى مفارقة غريبة، لأنه إذا ما كان مصدر الإبداع الشعرى خارجيا، وكان الشعراء إنما يتلقَّوْن أشعارهم من الشياطين ولا يأتون بشىء من لدنهم، فلِمَ ينبغى أن يلاموا على أمر ليس فى أيديهم ولا فى طوقهم؟ هذا أيضا غير مفهوم. وغير مفهوم أيضا أن يُثْنِىَ النقاد فى العصور القديمة على بعض شعراء الجاهلية جراء اهتمامهم بتجويد أشعارهم وعكوفهم على ما يبدعونه من قصائد زمنا طويلا يقلبون فيها النظر تتبعا لما يمكن أن يكون فيها من نقص حتى يستطيعوا تسويته والتخلص منه، وهو ما كانوا يسمونه: "التحكيك"، ويسمون القصائد التى يتم النظر فيها على هذا النحو حتى تخرج إلى المستمع فى أحسن حال وأبهى صورة: "الحوليات"، أى القصائد التى أخذ مبدعوها يفحصونها ويراجعونها لمدة حول كامل حتى يصلوا إلى الرضى التام عنها. وليس المقصود بالطبع حولا باليوم والأسبوع والشهر، بل المقصود، فيما أفهم، أن هؤلاء الشعراء لا ينشرون ما ينظمونه من أشعار عقب انتهائهم منها، بل يستبْقونها لديهم زمنا يمحّصونها ويسوّونها خلاله حتى تصل إلى مستوى الكمال كما يفهمون الكمال. أى أنهم يمارسون نقدا ذاتيا لا أثناء النظم فقط، بل بعده كذلك بوقت طويل قبل أن يذيعوا تلك الأشعار بين الناس.

كذلك إذا كان الإلهام الشعرى يأتى من خارج الشاعر فكيف تذكر الروايات فى ذات الوقت معاناة الشعراء لدن نظمهم الشعر، وفَشَل بعضهم أحيانا أن ينظم شيئا، كالذى يُرْوَى عن الفرزدق من أنه تمر عليه بعض الأوقات يكون خلع ضرسه أهون عليه من إنشاء قصيدة؟ وبالمثل كيف يمكن أن نفسر، فى ضوء مفهوم شياطين الشعراء، تفاوت المستوى الفنى عند الشاعر الواحد من قصيدة إلى قصيدة، أو تحسُّن مستواه مع الزمن؟ كذلك كيف يمكن أن يقول القدماء ما قالوه عن شياطين

الشعراء، وفى ذات الوقت يتواصَوْن بتخيُّر أوقات معينة أو أماكن مخصوصة أو ظروف وأحوال دون غيرها لنظم الشعر؟ أو كيف يقولون إن اللُّهَى تفتق اللَّهَا، بمعنى أن العطايا تستفز الموهبة الشعرية وتعين الشاعر على الإتيان بأفضل ما لديه؟ ترى هل الشياطين تحتاج إلى أموال أو تهتم بتخير أوقات أو أحوال بعينها دون غيرها حتى تجيد وتتفوق؟ ولو افترضنا أن هذا صحيح فكيف يا ترى يتفق الشاعر وشيطانه على تعيين هذا الوقت أو تلك الحال؟

ليس هذا فحسب، بل كان لكل شاعر راويته. وهو عبارة عن شاعر تلميذ يلازم أستاذه معظم الوقت ويشاهده فى أوقات إبداعه ويحفظ أشعاره، فكأنه صبى يتعلم على يد معلمه حتى ينضج وتقوى موهبته. ومن هنا رأينا زهيرا يتتلمذ على يد زوج أمه أوس بن حجر، ورأينا ابنه كعبًا يتتلمذ على يده، ورأينا الحطيئة يتتلمذ على يد كعب، ورأينا هُدْبَة بن الخَشْرَم يتتلمذ على يد الحطيئة، ورأينا جميلا يتتلمذ على يد هدبة، ورأينا كُثَيِّرًا يتتلمذ على يد جميل... ثم تطور الأمر، وصرنا نسمع الشعراء يوجهون تلاميذهم إلى حفظ أكبر قدر من أشعار الفحول وتَرْكها تعمل عملها فى نفوسهم ومواهبهم فى الخفاء، كالذى قيل عن خَلَفٍ الأحمر حين التمس منه أبو نُوَاس أن ينصحه بما يعود على موهبته بالصقل والتحسين، فنصحه أن يحفظ ألف نص شعرى من النصوص المتميزة ثم ينساها، ومِنْ ثَمَّ يمكنه أن يبدأ بالنظم وقد تسلح بهذا المحفوظ المختار يوجهه ويهديه الطريق دون أن يشغل نفسه بالأمر. ويُحْكَى عن أبى نواس كذلك أنه لم يبدأ نظم الشعر حتى روى أشعارا لستين شاعرة منهن الخنساء وليلى الأَخْيَلِيّة. أما أبو تمام فقد روَوْا عنه أنه لم يقل الشعر حتى حفظ سبعة عشر ديوانا نسائيا، غير ما حفظ طبعا من أشعار الرجال. لكن أليس من الغريب أن يحتاج الشاعر إلى التعلم على يد أستاذ من البشر ما دام يتلقى الإلهام من الشياطين؟

ومن هذا الوادى ما كتبه ابن عبد ربه فى "العِقْد الفريد" من أنه "ذُكِر عند أعرابى الأولادُ والانتفاعُ بهم، فقال: زوِّجونى امرأةً أُولِدها ولدًا أعَلِّمه الفروسية حتى يحوى الرِّهان، والنَّزْعَ عن القوس حتى يُصيب الحَدَق، وروايةَ الشِّعْر حتى يُفْحِم الفُحُول". فانظر كيف جعل ثمرة حفظ الأشعار استطاعة الولد المتمنَّى التفوق على أكابر الشعراء. وفى "نشوار المحاضرة" للقاضى التنوخى: "حدثنى أبى رضى الله عنه، قال: حَفَّظَنى أبى، وحَفِظْتُ بعده من شعر أبى تمام الطائى والبحترى، سوى ما كنت أحفظه لغيرهما من المحدثين من الشعراء، مائتى قصيدة. قال: وكان أبى وشيوخنا بالشام يقولون: مَنْ حَفِظَ للطَّائِيَّيْن أربعين قصيدة ولم يَقُل الشعر فهو حمار فى مِسْلاخ إنسان. فقلت الشعر وسِنِّى دون العشرين، ثم بدأتُ بعمل مقصورتى التى أولها:

لولا التناهى لم أُطِعْ نَهْىَ النُّهَى   أىّ مدًى يطلب مَنْ جاز المدى؟"

ويذكر أبو الفرج الأصفهانى فى كتابه: "شواعر الإماء" أن عَرِيبَ جاريةَ المأمون كانت تحفظ الكثير جدا من أشعار العرب بدءا من الجاهلية حتى عصرها: ترويها وتَهُذّها هَذًّا وتفسرها وتشرح ما بها من الغريب، وكانت شاعرة مجيدة. وكان المأمون مُولَعًا بها أشد الوَلَع. ومثلها عنان جارية الناطفى، التى قال عمرو بن عبد الله الكوفى عنها فى الكتاب السالف الذكر: "شهدتُها وقد اجتمع عندها أدباء الناس وشعراؤهم وأصحاب النحو والغريب وأهل الأخبار والأنساب، فما جرى فى ذلك المجلس من هذه الصنوف التى ذكرتُها إلا وجدتُها أكثر منهم وأحفظ. قال: ولقد سمعتُها تقول: حفظتُ من سِيَر الناس ألف مجلد، ولا أدع بيتا لجاهلى ولا مخضرمى ولا إسلامى سمعتُه إلا حفظتُه. وكان أبو نُوَاس ومُسْلِم بن الوليد وأَبَان بن عبد الحميد اللاحقى وأشجع السُّلَمِى وسَلْم الخاسر وغيرهم من نظرائهم يجتمعون عندها، فكانت تناقضهم ويناقضونها. ونوادرهم باجتماعهم عندها كثير. وكانت

تمدح آل بَرْمَك فتجيد. وأُعْطِى الناطفى بها مالا كثيرا، فامتنع من بيعها. قال: وما علمنا أن جارية بلغت فى الأدب والمعرفة والبيان والفصاحة وقول الشعر مع ما جمعت إلى هذه الخلال من الذكاء والظَّرْف مبلغها. وذُكِرَتْ فى الشرق والغرب عند الملوك والأشراف، وتحدثوا عندهم بنوادرها وشعرها، فكُتِب من شعرها ونوادرها فى البلدان ما لا يُحْصَى".

ويفصّل ابن خلدون القول فى هذا الأمر بعض التفصيل فيقول: "اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا أولها الحفظ من جنسه، أى من جنس شعر العرب، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها. ويتخير المحفوظ من الحر النقى الكثير الأساليب. وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفى فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين مثل ابن أبى رَبيعة وكُثَيِّر وذى الرُّمَّة وجرير وأبى نُوَاس وحبيب والبُحْتُرِى والرَّضِيّ وأبى فِرَاس، وأكثره شعر كتاب "الأغانى لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله والمختار من شعر الجاهلية. ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر ردىء، ولا يعطيه الرونقَ والحلاوةَ إلا كثرةُ المحفوظ. فمن قل حفظة أو عدم لم يكن له شعر، وإنما هو نَظْمٌ ساقطٌ. واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ. ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشَحْذ القريحة للنسج على المنوال يُقْبِل على النَّظْم. وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ. وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتَمَّحِيَ رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هى صادَّة عن استعمالها بعينها. فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورةً".

وتعليقا على هذا النص الذى نقله الشيخ حسين المرصفى فى كتابه: "الوسيلة الأدبية" من ابن خلدون والذى ظن د. محمد مندور، لقلة صبره على التحقق مما يقرأ وتعجُّله الكتابة قبل التمحيص، أنه للشيخ، يقول مندور: "وفى هذه العبارات جُمّاع

الأسس السليمة للبعث الشعرى المعاصر، بل لكل خَلْق شعرى سليم. فالشعر لا تنمو ملكته فى النفس إلا بكثرة مطالعة الجيد منه وحفظه كلما استطاع الشباب إلى ذلك سبيلا. وهذه هى الطريقة الوحيدة لتحصيل ملكة الشعر منذ أقدم العصور حتى اليوم، وفى اللغات كافة. وبعد حصول الملكة لا بد من الدربة الطويلة على النظم والإكثار منه حتى تستحكم الملكة كما يقول الشيخ المرصفى بحق. وفى هذا ما يذكِّرنا برأى مماثل للأديب الناقد الفرنسى الكبير ديهامل عندما ذكر فى كتابه: "دفاع عن الأدب" أن القصاص العملاق أونوريه دى بلزاك قد سوَّد مئات الصفحات قبل أن يعثر على بلزاك. فالذى لا شك فيه أن الكتابة عامة، والشعر خاصة، صناعة يجب أن يحذقها صاحبها بطول المران قبل أن يجرؤ عليها". ثم يمضى مندور مؤكدا أنه لا بد للشاعر بعد ذلك من نسيان ما حفظه بعد أن يكون قد ترسب فى قرارة نفسه حتى يعمل عمله دون أن يحتذيه الشاعر احتذاءَ تقليدٍ حرفيٍّ فيفسد على نفسه أمره. ويمكن أن أورد هنا ما دعا إليه ديهامل الأدباء فى فصل بعنوان "عن الأصالة" بكتابه الآنف الذكر، وهو بترجمة مندور ذاته، من "محاكاة النفوس الكبيرة وأمهات الكتب التى حكم لها الزمن" قائلا إن "المحاكاة حتى اليوم هى المدرسة الوحيدة للأصالة، ولا ضيعة فيها لغير النفوس السيئة التركيب أو المغرورة". يقصد بهذا ما قصده كل من خلف الأحمر وابن خلدون فيما أوردناه آنفا، لا المحاكاة الببغائية التى تلغى الشخصية وتبيد الموهبة.

والأمر فى المدارس والجامعات يجرى على هذا المبدإ، إذ هناك نصوص ينبغى حفظها، وأخرى لا بد من دراستها وفهمها وتذوقها وقراءتها مرارا. وليس هذا سوى الحد الأدنى الذى ينبغى للطالب تحصيله، وإلا فالباب مفتوح لمن يريد الاستزادة إلى ما شاء الله. وهناك بالفعل طلاب ودارسون كثر يحفظون من تلقاء أنفسهم كثيرا من النصوص الأدبية لكبار الأدباء والشعراء. وبدون هذا لا يمكن أن

يكتب كاتب أو يشعر شاعر، إذ إننا لا نأتى بما نبدعه من الهواء بل مما حصّلناه من قبل قراءةً وسماعًا، مضافا إليه شخصيتنا وفرادتنا التى ميزنا الله بها عن سوانا من البشر، والتى تعطينا نكهتنا الفارقة، وإلا فالمواد التى يحصِّلها الكثيرون من الأدباء واحدة، ومع هذا نرى شخصية كل منهم وإبداعه ذا طابع خاص لا يختلط بغيره إلا بالنسبة للعين العجلى غير اللاقطة. وهذا ما يسمى هذه الأيام بـ"التناص"، إذ يصور قائلوه الأمر على أساس أن كتابات كل منا ليست سوى لوحة فسيفساء تتكون من الجزئيات التى قرأها أو سمعها من هنا وها هنا ثم تجمعت وتمازجت فيه، وإن كان كثير من أهل التناصّ يَغْفُلون عن العنصر الشخصى بحيث يخيل لمن يطالع كلامهم أن الأمر يقف عند تشرب ما كتبه الآخرون أو تكلموا به. ولو كان الأمر كما يتوهمون لما كان هناك فرق يُذْكَر بين إبداع وآخر ما دامت المواد المتشرَّبَة واحدة.

وقد كتب ابن طباطبا العلوى شيئا شبيها بهذا بل أفضل من هذا وأدق فى كتابه: "عيار الشعر" حين قال: "ينبغى للشاعر فى عصرنا ألا يُظْهِر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التى نُبِّه عليها، وأُمِر بالتحرز منها، ونُهِى عن استعمال نظائرها، ولا يضع فى نفسه أن الشعر موضع اضطرار، وأنه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتج بالأبيات التى عيبت على قائلها. فليس يُقْتَدَى بالمسىء، وإنما الاقتداء بالمحسن... ولا يغير على معانى الشعر فيودعها شعره ويخرجها فى أوزان ومخالفة لأوزان الأشعار التى يتناول منها ما يتناول، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة، بل يديم النظر فى الأشعار التى قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها فى قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذرب لسانه بألفاظها. فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن. وكما قد اغترف من وادٍ قد مَدَّتْه سيولٌ جاريةٌ من شعاب مختلفة، وكطِيبٍ

تركَّب من أخلاطٍ من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه، ويغمض مستبطنه، ويذهب فى ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسرى، فإنه قال: حفَّظنى أبى ألف خطبة ثم قال لى: تناسَها. فتناسيتها، فلم أُرِدْ بعد ذلك شيئًا من الكلام إلا سَهُلَ علىَّ. فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبًا لطبعه، وتلقيحًا لذهنه، ومادةً لفصاحته، وسببًا لبلاغته ولَسَنه وخطابته". ووجه الفضل فى كلام ابن طباطبا أن التناصيين يشبِّهون عمل الأديب بلوحة الفسيفساء. أى أن العناصر التى استمدها من غيره تظل متجاورة فى عمله، أما ابن طباطبا فيشبه عمل المبدع بسبيكةٍ انصهرت فيها معادن متعددة أو بوادٍ امتزجت فيه الأمواه الواردة من مسايل متباينة أو بوعاءِ طيبٍ امتزجت فيه أنواع الطيوب المختلفة فنشأ عنها طيب جديد. وهو ما يدل على أن الأمر لديه أمر انصهار وامتزاج لا تجاور وتمايز، وهذه فعلا طبيعة الإبداع الأدبى.

وتشكل هذه الاستفادة من الآخرين قضية أخرى من قضايا النقد الأدبى، إذ يسعى النقاد، ضمن مساعيهم المتعددة، إلى محاولة تتبع المصادر والمنابع التى استقى منها الأدباء والشعراء. وأحيانا تكون هذه المحاولة سهلة ميسورة كما هو الحال مثلا عند إقرار المبدع بمن أخذ عنهم. ولكن فى أحيان أخرى يكون الأمر من الصعوبة بمكان حتى عليه هو ذاته. ذلك أن المبدع يقرأ آلاف الكتب على مدار أعوام وأعوام، وينصت إلى ملايين الحوارات والأحاديث والمحاضرات والبرامج الإذاعية والتلفازية ويشاهد ما لا يحصى من المناظر كل يوم سواء فى الحضر أو فى الريف أو أمام البحر أو فى الصحراء أو من شباك الطائرة... إلخ، ولا يمكن من ثم أن يتذكر كل كاتب مصادره على وجه التفصيل والتدقيق حتى إننى مثلا، وما أنا إلا مثال عابر لا قيمة له فى هذا السياق، إلا أنه مثال مفيد على كل حال، كثيرا ما أكتب شيئا أتصور أننى ابن بجدته وأن أحدا، فى حدود ما أعرف، لم يسبقنى إليه، ثم يتبين لى بالمصادفة المحضة، حين أعود إلى قراءة كتاب كنت قرأته من قبل، أن مؤلف ذلك الكتاب قد

تناول هذه الفكرة، إلا أننى فى غمرة توالى الأحداث والقراءات والانشغالات التى لا تنتهى قد أُنْسِيتُ ذلك، فحسبتُ خطًا أننى لم أقرأه من قبل، ومن ثم فأنا صاحبه الأصيل. ولست بحاجة إلى القول إن الفكرة التى قرأتها فى الكتاب كانت مستكنة فى أطواء مخى حتى انبثقت من مكمنها فى موقف معين استثارها من كمونها وخمولها وصعد بها إلى سطح الذاكرة. وبالمثل لست أرانى بحاجة إلى النص على أن الفكرة المذكورة كثيرا ما تكون قد تحورت أو تغيرت قليلا أو كثيرا بفعل ذلك العنصر الذاتى المتمثل فى شخصيتى المتفردة.

وفى ضوء هذا نستطيع أن نفهم لماذا يعجز كثير من خريجى الجامعة، بما فيهم المتخصصون فى الأدب العربى، عن مجرد التعبير البسيط المباشر عن أنفسهم وما صنعوه فى يومهم من الأمور الحياتية البسيطة الساذجة. ونحن الأساتذةَ نقاسى شر المقاساة عندما يحين تصحيح أوراق الامتحان، إذ نرى أمامنا كتابةً مضطربةً رديئةً قبيحةً تتأتئ وتفأفئ وكأنها شخص أخرس يحاول جاهدا نطق بعض الكلمات، كتابةً لا تجرى على قواعد اللغة، وتصطنع العامية فى كثير من الأحيان ثم هى مع ذلك لا تستطيع التعبير بالعامية، كتابةً الجملُ فيها مكسرةٌ وغيرُ مترابطة، والتعبيراتُ المحفوظةُ تقريبية، وأحيانا ما تنتكس فتشير إلى عكس المراد منها. والسبب؟ السبب أن الشبان هذه الأيام لا يفتحون كتابا، ومن يقرأ منهم شيئا فإنما يقرأ لأمثاله على المشباك. وطلاب الدراسات العليا نادرا ما يطالعون كتب الرافعى والعقاد وطه حسين وأحمد أمين والمازنى والزيات ومن إليهم ولا حتى لمن يقلون عنهم فى مرتبة الإبداع، مكتفين بالرجوع إلى الرسائل التى كتبها أمثالهم ينقلون عنها آليا دون فهم. فمن أين تأتيهم المقدرة على التعبير بأسلوب واضح مقبول، ولا أقول: محكم جميل؟ إن كل إناء بما فيه ينضح، فما بالنا إذا كان الإناء فارغا ليس فيه شىء؟

ولقد أذكر أننى، منذ عشرة أعوام، قد طلبت من أحد تلامذتى الجامعيين فى أحد الاجتماعات التى تجمع بين الطلاب وأساتذتهم، وكان يشكو من الظلم الواقع عليه من قِبَل الأساتذة والذى يحرمه، حسب تصوره، من نيل حقه فى التخرج والحصول على الليسانس، أن يكتب بضعة أسطر يسرد فيها ما صنعه فى ذلك الصباح منذ قام من النوم حتى وصل إلينا، وهو كما يرى القارئ أمر بالغ السهولة والسذاجة بحيث يستطيعه كل من يمكنه أن يمسك قلما وورقة بيده، فأخذ يحاور ويداور ويناور كيلا يستجيب للطلب، ولكنه بعد تضييقى الخناق عليه تماما أمسك بالقلم وخط قليلا من السطور وأعطانيها لأفاجأ بأنه كتب حديثا قدسيا ما من كلمة فيه إلا وفيها غلطة شنيعة رغم شهرة الحديث وجريانه على الألسن. ومع هذا ناولته المكافأة المالية التى وعدته بها إن استجاب لطلبى بأن يكتب بضعة سطور يصف فيها ما فعله فى ذلك الصباح كما سبق القول، وهى مهمة يُفْتَرَض أن يستطيع القيام بها أى ولد صغير حديث عهد بتعلم القراءة والكتابة. لكنه، وهو الطالب فى الفرقة النهائية بالقسم منذ عدة سنين، لم يستطع.

وكان المرحوم الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازنى يشبِّه نفسه بعربة رش الشوارع فى أنه، كلما أراد أن يكتب فى موضوع من الموضوعات، ذهب فقرأ عددا من الكتب فى ذلك الموضوع وما يتعلق به حتى يشعر بأنه قد امتلأ وأن لحظة الفيضان قد حانت، فعندذاك يقوم بفتح صنابير العربة ليتدفق الماء إلى أن يفرغ الخزان فيعود كرة أخرى إلى محطة المياه لملئه من جديد... وهكذا دواليك. وفى هذا الكلام، على ما فيه من فكاهة مازنية عجيبة، يلخص لنا ما يسمى الآن: "التناصّ". ذلك أن التناص، لدن القائلين به، هو أن النص الأدبى ليس سوى مجموعة من النصوص المختلفة التى قرأها صاحبه فتجمعت وتلاصقت مكونة ذلك النص. ولكن لا بد أن نشير إلى أن

بعضهم يسهو فلا يذكر شخصية الكاتب، التى تصهر هذا كله وتضفى على ما يبدعه نكهته الخاصة التى تميزه عن الآخرين وما يبدعونه.

ويتضح هذا من المثال التالى مع الفارق الكبير: فقد عرفتُ عام ١٩٧٢م مدرسا أزهريا للغة العربية سطحى الفكر اسمه على اسمى يظن نفسه كاتبا كبيرا لأنه نشر كتابا مدرسيا أعطانى نسخة منه فألفيته كتابا ساذجا متواضع المستوى فى التأليف، ودار بيننا ذات مرة حوار حول القرآن، فقال إن الآية التالية: "والذين كفروا أعمالُهم كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يحسَبه الظمآنُ ماءً حتى إذا جاءه لم يجدْه شيئا، ووجد اللهَ عنده فوفّاه حسابَه. واللهُ سريعُ الحساب"، لا تقدم جديدا، إذ تشبّه ما لا طائل وراءه من أعمال البشر بالسراب، وهو ما كان يعرفه شعراء الجاهلية ويستعملونه فى أشعارهم، فرددت عليه قائلا إن القرآن قد أوضح أن الله لم يرسل أيا من رسله إلا بلغة قومه، فمن الطبيعى أن يكون بين أسلوب القرآن وبين لغة العرب وشعرهم صلة لا انقطاع، لكن الفيصل هو إبراز الشىء المعروف فى ثوب جديد، وهو ما نجده فى الآية الكريمة، فهى لا تكتفى باستعمال صورة السراب كما هى للتعبير عن ضياع أعمال الكافرين عليهم يوم القيامة، بل تضيف قائلة عن هذا السراب: "يحسَبه الظمآنُ ماءً حتى إذا جاءه لم يجدْه شيئا، ووجد اللهَ عنده فوفّاه حسابَه. واللهُ سريعُ الحساب". فحول الصورة من فكرة مطلقة إلى مشهد محدد حى غنى بالتفاصيل والمباغتة. ومرة أخرى لا تكتفى الآية بهذا بل تمضى فتقول تعبيرا عن جانب آخر من جوانب المعنى: "أو كظلماتٍ فى بحرٍ لُجِّيٍّ يغشاه موجٌ من فوقِه موجٌ من فوقِه سحاب. ظلماتٌ بعضُها فوق بعضٍ. إذا أخرج يده لم يَكَدْ يراها. ومن لم يجعل الله له نورًا فما له من نورٍ". وهذه الإضافة الأخيرة تمثل صورة بيانية نضرة ومدهشة تماما. فسكت محاورى، وإن لم يدل سكوته مع هذا على الاقتناع.

وفى البلاغة العربية فصل خاص بما يأخذه الكاتب أو الشاعر من الآخرين اقتباسًا أو سلخًا أو سرقةً أو ما يقع بينه وبينهم من توافق... ومعنى هذا، وبخاصة إذا وضعناه بجوار ما كان الشعراء الكبار ينصحون به تلاميذهم من حفظ أكبر قدر من النصوص الشعرية ثم نسيانها قبل أن يبدأوا نظم القصائد والمقطوعات، أنهم كانوا واعين بأن الأديب يدين، بجانب كبير مما يبدعه من شعر أو نثر، إلى من قرأ لهم وحفظ أشعارهم وأنثارهم، وإن كانوا قد وقفوا وقفة خاصة لدن ما سَمَّوْه: "سرقات"، وهى ما يأخذه الشاعر من غيره عامدا دون أن يبذل فيه جهدا يضيف به إليه لفتة أو نكهة جديدة مثلا. وهذا دليل فقر وضعف، إذ الشاعر الممتاز يهضم ما طالعه من أشعار غيره بحيث يتحول إلى دم يجرى فى عروقه ويكتسب طابع ذاته. أما الضعفاء الفقراء البؤساء فيأخذون ما يقرأونه لغيرهم كما هو دون أية إضافة أو تحوير. وهو يشبه ما يصنعه الطالب الغشاش بالقياس إلى الطالب المجد المجتهد الذى يقرأ المقرر ويذهب إلى المكتبة فيطالع عددا آخر من المراجع ثم يهضم هذا كله ويتمثله بحيث يصير جزءا لا يتجزأ من كينونته، بخلاف زميله الغشاش، الذى ينقل ما فى البرشامة نقلا دون أن يبذل أى جهد سوى جهد إعداد البرشام وإخفائه فى طيات ملابسه والتربص بملاحظ القاعة إلى أن تحين منه إغفاءة أو انشغالة فيخرج الورقة من حيث خبأها وينسخها كما هى فى كراسة الإجابة.

ومن السرقات الشعرية المذمومة، حسبما جاء فى "العِقْد المفصَّل فى قبيلة المجد المؤَثَّل" لحيدر الحِلِّىّ (ق١٩م)، أَخْذ النص كما هو من غير تغيير لنظمه. ويُسمَّى هذا الأخذ الحرفى: نسخًا وانتحالًا، كصنيع عبد الله بن زبير "حين دخل على معاوية بن أبى سفيان فأنشده لنفسه:

إذا أنت لم تنصف أخاك وجدتَه ... على طرف الهجران إن كان يعقلُ
ويركب حدَّ السيف من أن تَضِيمَه ... إذا لم يكن عن شفرة السيف مَعْدَلُ

فقال له معاوية: لقد شعرتَ بعدنا يا أبا بكر! ولم يفارق عبد الله المجلس حتى دخل معن بن أوس المزنى وأنشد قصيدته التى أوّلها:

لَعَمْـرُكَ مـا أدرى، وإنّـى لَأَوْجَـلُ: عَـلَى أَيِّنـا تَعْـدُو المنيّـةُ أوّلُ؟

حتّى أتمّها، وفيها البيتان المتقدّمان، فأقبل معاوية على عبد الله بن الزبير فقال: ألـم تخبرنى أنّهما لك؟ قال: أنا سَوَّيْتُ المعانى، وهو أَلَّفَ الألفاظ. وبعد فهو ظِئْرِى، فما قال من شىء فهو لى. وكان ابن الزبير مسترضَعًا فى مُزَيْنَة، فقال معاوية: وكَذِبًا يا أبا بكر؟ فقام عبدالله وخرج". ويلحق بالسرقة المذمومة إبدال الألفاظ كلّها بما يرادفها كما فى قول الحطيئة:

دَعِ المكـارمَ! لا ترحـلْ لبُغْيَتِهـا واقعـد، فإنـك أنـت الطـاعمُ الكاسـى

فإنه يُقَال فيه:

ذَرِ المـآثِرَ! لا تـذهب لمطلبهـا واجلس، فإنّـك أنـت الآكـلُ اللابـسْ

وكذلك إبدال بعض الكلمات بما يرادفها والاحتفاظ بسائر النص على وضعه الأصلى كما فى بيت امرئ القيس التالى:

وقوفًـا بهـا صـحبى عَـلَىَّ مَطِـيَّهم يقولـون: لا تَهْلِـكْ أَسًـى، وتَجَمَّـلِ

الذى أورده طرفة فى داليّته، فقال:

وقوفًـا بهـا صـحبى عَـلَىَّ مَطِـيَّهم يقولـون: لا تَهْلِـكْ أَسًـى، وتَجَلَّـدِ

إلا أن بعض النقاد العرب القدامى غَالَوْا فى هذا الجانب واستسهلوا اتهام الشعراء الكبار بالسرقة من فلان أو علان، ناسين أن الأصل فى الإبداع هو تشرُّب ما عند الآخرين: التشرب، وليس الاغتصاب والإغارة. ومن هنا وجدنا مثلا أبا فراس الحمدانى، وكان بينه وبين المتنبى تنافس على التقرب من سيف الدولة، يتعسف فى الحط من شأن شعر المتنبى والقول بأن معانيه مسروقة من هذا أو ذاك من الشعراء كما هو الحال فى الزعم بأن البيت التالى:

أنـــا الـــذى نَظَـــر الأعمـــى إلى أدبـــى وأســـمعتْ كلماتـــى مـــن بـــه صَـــمَمُ

مسروق من قول عمرو بن عروة بن العبد:

أوضحتُ من طُرُق الآداب ما اشتكلتْ دهـــرًا، وأظهـــرتُ إغرابًـــا وإبـــداعَا

حتـى فتحـتُ بإعجـازٍ خُصِـصْتُ بـه للعُمْـــى والـــصُّمِّ أبـــصارًا وأســـماعَا

حسبما ذكر توفق البكرى (ق١٩- ٢٠) فى "أخبار أبى الطيب المتنبى" رغم تفوق بيت المتنبى بإيجازه وشدة أسره وتلهب اعتداده بذاته فيه وإسناده الفضل فى إبصار الأعمى وإسماع الأصم إلى أدبه وكلماته لا إلى نفسه كما فى بيتى عمرو بن عروة بما يومئ إلى روعة شعره وطغيان تأثيره أما هو فأكبر من أن يتكلم عن نفسه فى هذا السياق، فوق أنه لم يستعمل كلمة "أصمّ" المجملة بل قال: "من به صمم" بما فيها من تفصيل وتشخيص، واستقلال كل جملة بشطر وحدها بخلاف بيت عروة، الذى يحتوى تضمينا فغاب عنه بسبب ذلك شىء من الإيقاع الذهنى الموجود فى بيت المتنبى جراء استقلال كل شطر بجملة تضفى على البيت توازنا جميلا. ثم هناك تلك السمة الأسلوبية البديعة، سمة تحويل الضمير العائد عَلَى "أنا" من الغيبة كما هو المعتاد إلى صيغة التكلم الموحية بتعاظمه.

كذلك قَرَفَ الحاتمىُّ، فى "الرسالة الحاتمية"، شاعرنا الكبير بالسرقة من أرسطو متجاهلا أن ما قاله أرسطو هو مجرد أفكار مجردة عارية تفتقر إلى اللحم والدم والأعصاب والأحاسيس والإيقاع، فجاء أبو الطيب فكساها هذا كله، فصارت شيئا آخر بحيث تقرؤها عنده فكأنها لا وشيجة بينها وبين ما قاله الفيلسوف الإغريقى. كذلك نسى الحاتمى أن المتنبى لو لم يكن قد أحس بتجاوب بين عقله وقلبه وتجاربه فى الحياة وبين ما قاله أرسطو ما استطاع أن يبرزه فى هذا الثوب البديع. ثم ما الذى كان الحاتمى وأشباهه يريدونه من المتنبى؟ هل كانوا ينتظرون منه ألا يأتى إلا بالجديد، والجديد فقط، وعلى الدوام؟ إن هذا لهو المستحيل بعينه. وكما أن أجساد

البشر ليست هابطة من الأثير، بل يدينون بوجودها إلى أجساد أمهاتهم وآبائهم، وإلى اللبن الذى رضعوه، والأطعمة والأشربة التى تناولوها، والهواء الذى تنفسوه، والشمس التى تعرضوا لأشعتها، فكذلك الأمر فى أفكارهم ومشاعرهم وخيالاتهم وتذوقهم، والأدب الذى يبدعه المبدعون منهم. يقول أرسطو مثلا: "من استمرت عليه الحوادث لم يألم بحلولها"، ويقول المتنبى:

إذا اعتاد الفتى خَوْضَ المنايا   فأَهْوَنُ ما يمرُّ به الوحولُ

ويقول الحكيم الإغريقى: "إذا تجردت اللطائف من الشكوك كسيت الصورة رونقًا". أما شاعرنا الكبير فيقول:

إذا خَلَعْتَ على عِرْضٍ له حُلَلًا   وَجَدْتَها منه فى أبهى من الحُلَلِ

ويقول أرسطاليس: "الألفاظ المنطقية مضرة بذوى الجهل لِنُبُوّ إحساسهم عن إدراكها" بينما يقول الشاعر العربى:

بذى الغباوة من إنشادها ضررٌ   كما تضرُّ رياحُ الوردِ بالجُعَلِ

ويقول الحكيم: "من لم يُرِدْك لنفسه فهو النائى عنك، وإن تباعَدْتَ عنه". ويقول المتنبى:

إذا ترحَّلْتَ عن قومٍ، وقد قدَروا   ألّا تفارقهم، فالراحلونَ هُمُو

ويقول الفيلسوف: "من عَلِمَ أن الفناء مستولٍ على نفسه هانت عليه المصائب". أما المتنبى فقد قال:

والهَجْرُ أَقْتَلُ لى مما أراقبُه   أنا الغريقُ، وما خوفى من البللِ؟

والفرق واضح بين الأداءين لصالح الشاعر بلا أدنى جدال. بل إن المجالين ليختلفان أحيانا بين كلام الفيلسوف وشعر الشاعر. وقد يكون التوارد بين الفيلسوف والشاعر هو من باب المصادفات. ذلك أن ما أُثِر عن أرسطو ليس بالشىء الفريد الذى لا يعرفه سواه.

ومن كتب السرقات كتاب "سرقات الكميت من القرآن وغيره" لابن كناسة (ق٣هـ)، و"سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه" لابن السِّكِّيت (ق٣هـ)، و"إغارة كُثَيِّر على الشعراء" للزُّبَيْر بن بكّار عبد الله القرشى (ق٣هـ)، و"الرسالة المُوضِحة فى كشف سرقات المتنبى" للحاتمى (ق٤هـ)، و"الإبانة عن سرقات المتنبى" للعَمِيدِىّ (ق٤هـ)، و"المنصف للسارق والمسروق منه" لابن وكيع التِّنِّيسىّ (ق٤هـ)، وباب "السرقات الشعرية" من كتاب "الوساطة بين المتنبى وخصومه" لأبى الحسن الجرجانى (ق٤هـ)، و"مشكلة السرقات الأدبية فى النقد العربى" للدكتور مصطفى هَدّارة، و"السرقات الادبية" للدكتور بدوى طبانة، و"السرقات الشعرية بين الآمدى والجرجانى" للدكتور عبداللطيف الحريرى. وفى العصر الحديث انضم الفن القصصى إلى الشعر فى مبحث السرقات. ومن هذا الباب اتهام النقاد للمرحوم إبراهيم المازنى بسرقة عدة صفحات كاملات من رواية "ابن الطبيعة" لأرتزيباشيف القصّاص الروسى وتضمينها روايته: "إبراهيم الكاتب". وقد رد عليهم بأن هذه الصفحات قد تسربت من ذاكرته، دون وعى منه أو قصد، إلى الرواية المذكورة أثناء تأليفها.

وهذا نص كلامه عن الموضوع من مقال له منشور عام ١٩٣٧م بمجلة "الرسالة": "على إثر الثورة المصرية فى سنة ١٩١٩ ذهبت إلى الإسكندرية لأقضى فيها أياما، وأقمت فى بيت أحد الأقرباء. وكنت لا أزال سقيم الاعصاب جدا، وكنا فى رمضان، فأفطرنا واسترحنا ثم خرجنا لنحيى الليل بالسهر كما هى العادة. وكنت منشرح الصدر، لكنى لم أكد أتجاوز عتبة البيت حتى وقفتُ وقلتُ لقريبى: إنى محموم، فأنا راجع. فجَسَّنى قريبى فلم يجد بى شيئا، فأصررتُ على أنها الحمى ورقدتُ، وكنت لا أطيق الصهد الذى أحسه. وزال عنى بعد ساعة أو اثنتين، غير أنى لزمت الفراش. وعادنى الطبيب فى اليوم التالى فقال إن هذه حمى عصبية،

فاستغربت، لكنى عانيت من الأعصاب ما جعلنى أصدق كل شيء. وبقيت أياما فى البيت زارنى فى خلالها صديقى الاستاذ العقاد، وترك لى رواية روسية أتسلى بها. فأقبلتُ عليها وقرأتها فى ساعات أحسست بعدها أنى صرت أقوى وأصحّ جسما وأقدر على المكافحة والنضال فى الحياة، وأنه صار فى وسعى أن أستخفّ بما يحدث لى من سُقْم الأعصاب. وعدت إلى القاهرة، ومضى عام، وطلب منى بعضهم أن أترجم له رواية، فقلت لنفسى: إنى مدين لهذه الرواية بشفائى وبالروح الجديدة التى استولت على، فيحسن أن أنقلها إلى العربية عسى أن تنفع غيرى كما نفعتنى. وكنت، وأنا أترجم هذه الرواية، كأننى أدون كلاما حفظتُه من قبل. ولست أذكر هذا لأباهى به أو لأقول إنى رجل بارع، بل لسبب آخر سيأتى ذكره فى موضعه. وفرغنا من الترجمة والطبع، ولم يعتن الناشر بأن يبعث لى بنسخة من الرواية، ولم أهتم أنا بأن أطلب الرواية من الناشر أو أن أحتفظ منها بنسخة. وقد نسيت أن أقول إننى سميت الرواية: "ابن الطبيعة"، وكان اسمها فى الأصل "سانين"، وهو اسم بطلها...

انتهيتُ من "إبراهيم الكاتب" ودفعتُ بها إلى المطبعة، وصدرت الرواية. وبعد أشهر من صدورها تلقيت نسخة من مجلة "الحديث"، التى تصدر فى حلب، وإذا فيها فصل يقول فيه كاتبه إنى سرقت فصلا كاملا من رواية "ابن الطبيعة"، فدهشت، ولى العذر. وقد ذكر الناقد أنى أنا مترجم رواية "ابن الطبيعة". وأنا أعرف أن آلاف النسخ من "ابن الطبيعة" منتشرة فى العالم العربى، وأنى أكون أحمق الحمقى إذا سرقت من هذه الرواية على الخصوص. ومع ذلك وجدت التهمة الموجهة إلى صحيحة، فقد اتضح أن أربع أو خمس صفحات منقولة بالحرف الواحد من "ابن الطبيعة" فى روايتى: "إبراهيم الكاتب"، أربع أو خمس صفحات سال بها القلم وأنا أحسب هذا كلامى: حرف العطف هنا هو حرف العطف هناك. أول السطر فى إحدى الروايتين هو أوله فى الرواية الاخرى. لا اختلاف على الإطلاق فى "واو" أو

"فاء" أو اسم إشارة أو ضمير. الصفحات هنا هى بعينها هناك دون أى فرق. ومن الذى يصدقنى إذا قلت إن رواية "ابن الطبيعة" لم تكن أمامى ولا فى بيتى وأنا أكتب روايتى؟من الذى يمكن أن يصدقنى حين أؤكد له أننى لم أر رواية "ابن الطبيعة" منذ فرغت من ترجمتها، وأنى لو كنت أريد اقتباس شىء من معانيها أو مواقفها لما عجزت عن صب ذلك فى عبارات أخرى.

لهذا فإنى سكتُّ ولم أقل شيئا، وتركت الناقد وغيره يظنون بى ما يشاؤون، فما لى حيلة. لكن الواقع مع ذلك أن صفحات أربعا أو خمسا من رواية "ابن الطبيعة" عَلِقَتْ بذاكرتى، وأنا لا أدرى، لعمق الأثر الذى تركتْه هذه الرواية فى نفسى، فجرى بها القلم وأنا أحسبها لى. حدث ذلك على الرغم من السرعة التى قرأت بها الرواية والسرعة العظيمة التى ترجمتها بها أيضا. ومن شاء أن يصدق فليصدق، ومن شاء أن يحسبنى مجنونا فإن له ذلك. ولست أروى هذه الحادثة لأدافع عن نفسى، فما يعنينى هذا، وإنما أرويها على أنها مثال لما يمكن أن تؤدى إليه معابثة الذاكرة للإنسان. وليست الذاكرة خزانة مرتَّبة مبوَّبة، وإنما هى بحر مائج يرسب ما فيه ويطفو بلا ضابط نعرفه من غير أن يكون لنا على هذا سلطان. فالمرء يذكر وينسى ويغيب عنه الشىء ويحضر بغير إرادته، وبلا جهد منه". وفى تأبين الأستاذ عباس العقاد للمازنى فى سبتمبر عام ١٩٤٩م يشهد عملاق الأدب بأن صديقه، رحمه الله، "كان يردد بعض "لوازم" سانين فى كلامه بعد قراءتها بسنوات". فهل يمكن أن يكون هذا مؤشرا إلى أن المازنى قد صدق فى كلامه عن شدة تأثير هذا الكتاب فى نفسه حتى لينقل منها عدة صفحات إلى رواية من رواياته دون أن يدرى؟

وفى كتاب فؤاد دوارة: "فى الرواية المصرية" (١٩٦٨م) نقرأ أن إحسان عبد القدوس، فى روايته: "لا أنام"، قد أغار على رواية فرانسواز ساجان: "صباح الخير أيها الحزن"، آخذا منها هيكلها وكثيرا من تفصيلاتها الهامة، وأن د. محمد مندور قد

دافع عن إحسان مؤكدا أن روايته لا تدين بشىء لساجان، بل هى أفضل من روايتها. وقام اتهام دوارة لعبد القدوس على أن الفتاة فى كل من الروايتن فتاة مراهقة، وكلتيهما تركتها أمها وهى طفلة، وكلتيهما تتعلق بأبيها تعلقا مرضيًّا لشدة تدليله لها حتى لتغار عليه من أية امرأة، وكلتيهما تبذل كل جهدها ومكرها فى إبعاد المرأة التى حلت محل الأم فى الوقت الذى نرى فيه كلا من المرأتين تحب بنت الزوج وتعمل على تربيتها تربية طيبة، مما أدى إلى اختلاط احترام البنت لزوجة أبيها بالغيرة منها والكراهية لها، وكلتا الفتاتين تتآمر وترسم الخطط الخبيثة كى يترك الأب زوجته ويعود لها كاملا دون أن تشاركها فيه امرأة أخرى، وكلتا الفتاتين أيضا تندم من جراء هذا فتنغمس فى علاقة جسدية نزقة بأحد الرجال، ولكنها لا تجد راحة ضميرها فى ذلك التصرف فتقدم بطلة ساجان على الانتحار، وتطلَّق بطلة إحسان، لكنها لا تستطيع النوم بسبب ما تلاقيه من عذاب ضميرها. وفى كلتا الروايتين ميل واضح نحو التحلل من كثير من القيم الخلقية والاجتماعية، مع تفوق الرواية المصرية فى هذا المضمار على نظيرتها الفرنسية. والملاحظ أن حجج دوارة أقوى من الدفاع الذى قام به د. محمد مندور لصالح إحسان، إذ التشابهات بين العملين من القوة بحيث لا يصلح ما قاله فى الدفاع عنه. وقد ذكر دوارة أيضا أنه قابل د. مندور بعد هذا وناقشه فيما قال فأقر له بأن هيكل الروايتين واحد.

كما انتدبتنى إحدى المحاكم القاهرية منذ نحو عقدين من الأعوام للتحكيم فى قضية كان قد رفعها كاتب قصة قصيرة على سيناريست سينمائى مشهور اتهمه فيها بالسطو على قصة له وتحويلها إلى فِلْمٍ دون موافقته. وقد عكفتُ على القضية باهتمام بالغ فألفيت أنه لا وجه لمثل هذا الاتهام لأن العملين متباعدان. ولا أدرى ماذا صنعت المحكمة فى القضية بعد ذلك. وفى السنين الأخيرة كان هناك لغط صاخب حول رواية مشهورة عنوانها مثير زاعق كتبتها مؤلفة من بلاد المغرب العربى، إذ قيل

إن شاعرا من أحد البلاد العربية المشرقية هو الذى ألفها وأن دورها ينحصر فى أنها وضعت اسمها عليها. ولست أعرف أين الحقيقة فى هذا الأمر.

ولم يقف الاتهام بالسرقات الأدبية لَدُنِ الشعر والقَصَص، بل شاركتها فى ذلك المسرحية. وممن وُجِّه إليهم الاتهام بالسطو على مسرحيات الآخرين المرحوم إبراهيم المازنى أيضا، الذى اتهمه فى أوائل عشرينات القرن المنصرم محمد على حماد فى مقال له بصحيفة "البلاغ" فى بداية ثلاثينات القرن الماضى جاء فيه أن المازنى قد أخذ مسرحية "الشاردة" لجالزورثى وانتحلها لنفسه فى مسرحية بعنوان "سر المرأة"، فما كان من المازنى إلا أن كتب فى جريدة "السياسة" بتاريخ ١٥/ ١/ ١٩٣٢م مقالا عنوانه: "رد على نقد: رواية "الشاردة" لجالسورذى ورواية "غريزة المرأة" للمازني" أعلن فيه أنه سوف يترجم مسرحية الأديب البريطانى بحيث تكون تحت بصر القراء والنقاد للمقارنة بين العملين حتى يرَوْا بأنفسهم أهناك تشابه وسرقة أم لا. ثم مضى فبين الفروق القوية التى تميز كلا من المسرحيتين عن الأخرى. قال المازنى: "قرأت فى "البلاغ" مقالا للأستاذ محمد على حماد ناقده الفنى قال فيه: إن رواية "غريزة المرأة" مترجمة بتصرف عن رواية "الشاردة" لجالسورذى الروائى الإنجليزى المعروف، وهى تهمة لا تحتمل السكوت إذا كان النقد العادى يحتمله. وليس من الحق إلصاق مثل هذه التهم والتعلق فى إثباتها بكلمات لا تقدم ولا تؤخر، والإغضاء عن كل ما عدا ذلك. وقد رأيت أن الوسيلة الوحيدة لدفع هذا النقد هى ترجمة رواية "الشاردة" ونشرها قبالة رواية "غريزة المرأة" وترك القراء يقارنون بين الروايتين ليتبين لهم إلى أى حد يصدق هذا الكلام، وإلى أى مدى بعيد تختلف الروايتان اختلافًا بيِّنًا فى الموضوع وفى الجملة والتفاصيل والحوار. ونظن أن الأستاذ محمد على حماد ناقد "البلاغ" الفنى لا يطلب منا ولا من أى إنسان آخر أكثر من هذا. وحسبه أنه سيكون رقيبًا على الأمانة فى الترجمة. وبعد ذلك نترك للقراء الحكم". ثم استمر المازنى فى

دفاعه عن نفسه برصد الفروق بين المسرحيتين فلخص أولا مسرحيته، ثم انتقل عقب هذا إلى تلخيص المسرحية الإنجليزية قائلا: "أما رواية جالسورذى فشىء آخر مختلف جدًّا. صحيح أنها أيضًا حكاية زوجة نافرة، ولكن هذا ليس بشىء. والروايات التى تدور على النفور بين الزوجين لا آخِر لعددها، وقد نبهت على ذلك فى مقدمة الرواية". ثم عند الانتهاء من ذلك التلخيص عَقَّب بقوله: "هذه خلاصة دقيقة لكلٍّ من الروايتين، ولا وجه للشبه بينهما كما يرى القارئ. حتى سبب النفور مختلف: ففى روايتى سَبَبُه عجزُ الزوج عن إرضاء مطالب الغريزة الجنسية، وفى الرواية الإنجليزية سببه أن الزوجة لم تعد تطيق أن تعطى زوجها ما يطلب منها كامرأة لأنها لا تحبه، بل تحب سواه".

وما دمنا فى حديث السرقات فى مجال الكتابة المسرحية فقد تفيد الإشارة إلى أن جريدة "الأخبار" المصرية قد نشرت، فى سبتمبر ١٩٨٢م، خبرا عن سيدة من المنصورة هى حرم د. سلامة سعد مُفَادُه أنها حضّرت روح أحمد شوقى وتلقت منه قصائد جديدة، ومسرحية غنائية بعنوان "عروس فرعون". وقد علق على الموضوع أوانئذ د. يحيى الرخاوى عالم النفس المعروف متهما المرأة بأنها "نصابة" استوعبت طريقة أمير الشعراء فى النظم والتأليف ثم قلدته، بينما قال مصطفى محمود إن قرين أحمد شوقى، بحكم ملازمته له واستطاعته من ثَمَّ تقليده ومحاكاة إبداعه، هو الذى أملى عليها تلك المسرحية. وفى هذا الموضوع يقول المؤلف المسرحى محفوظ عبد الرحمن خلال مقال له بعنوان "روح أحمد شوقى بلا روح" منشور فى موقع "البيان" على المشباك بتاريخ ١٨ مايو ١٩٩٩م: "مات أحمد شوقى فى عام ١٩٣٢ ثم رغب فى أن يستمر فى قول الشعر حتى بعد أن شبع موتا، فعاد فى عام ١٩٤٩ يلقى الشعر على وسيطة روحية هى زوجة الدكتور سلامة سعد، ولا نعرف عنها الكثير بل لا نعرف اسمها، وأخذ أحمد شوقى يهمس بالشعر للوسيطة سنوات، ثم اختصها بهذه

المسرحية: "عروس فرعون" فى عام ١٩٦٥. ولقد قرأت المسرحية وأؤجل إبداء رأيى فيها إلى نهاية هذا الحديث. وما يشغلنى أكثرَ آراءُ آخرين بالتأكيد هم أكثر خبرة منى فى هذا الموضوع. ويبدو أن المؤلف قد عرض شعر شوقى بعد موته، ومعه "عروس فرعون"، على عدد من الثقاة ليقولوا رأيهم فيه: الدكتور ابراهيم أنيس، وكان عميدا لكلية دار العلوم، وكان متخصصا فى الصوتيات واللغويات، قال إنه يجد فى شعر ما بعد الموت ما يؤكد أنه من شعر شوقى. ثم تهرب وقال إنه يترك الأمر للمختصين. الدكتور أحمد الحوفى، الذى كان أستاذ الأدب العربى فى دار العلوم، حصر أوجه الشبه بين شعر شوقى فى حياته وبين شعره فى مماته وقال إن هناك تشابها كبيرا. ثم قال: أسجل فى صراحة وجلاء أن وراء هذا سرا لا أعلمه. الدكتور أحمد الشايب، أستاذ الأدب العربى فى كلية الآداب ثم فى دار العلوم، أكد التشابه الكبير بين شعر شوقى فى حياته وبين شعره فى مماته. والشاعر العوضى الوكيل أكد التشابه، لكنه أشار إلى عيوب فى النظم ما كان يقع فيها شوقى فى حياته. كما ألمح إلى أن موسيقى الشعر بعد الرحيل أقل مستوى من موسيقى الشعر قبل الرحيل.

ونَعْبُر بعض الشهادات لنصل إلى شهادة الدكتور شوقى ضيف. ولعل هذه الشهادة هى دافعى للاهتمام بهذا الكتاب وطرح هذا الموضوع الذى أعتبره أبعد ما يكون عن اهتمامى. والسبب فى أهمية شهادة شوقى ضيف أنه رئيس المجمع اللغوى لسنوات طويلة، فضلا عن أنه أستاذ سابق للأدب العربى فى كلية الآداب. ولقد تلقيت على يديه محاضرات فى الأدب عندما كنت طالبا فى الجامعة. ونقطة أخرى هامة، وهى أن الدكتور شوقى ضيف من المهتمين بشعر أحمد شوقى، وله كتابات كثيرة فى هذا الموضوع بينها كتاب بعنوان "شوقى شاعر العصر الحديث". فنحن بالتالى أمام خبير لا يختلف عليه أحد. وهنا سألتزم بنص شهادة الدكتور شوقى ضيف لما قد يكون فيها من لمزات أو ما أظنه لمزات: "أعجبتُ بما نَظَمَتِ السيدة

الجليلة حرم الدكتور سلامة سعد من أشعار تمثلت فيها روح شوقى الشاعر الكبير. وهى، لاريب، تمثل شعورا متدفقا بأن روح شوقى تتراءى لها وتملى عليها" . فهنا، ورغم انحياز شوقى ضيف وحتى فى سطور سبقت ما نشير إليه إلا انه يعطينا انطباعا، وهو رجل اللغة، بأنها قد تتمثل روح شوقى وتظن أنها تملى عليها. ثم يقول: "وفى رأيى أن السيدة الفاضلة ذات بصيرة شعرية قوية أتاحت لها أن تتمثل فى قوةٍ روحَ شوقى تمثلا حيا نادرا". هنا الإشارة واضحة إلى أنها تتمثل روح شوقى، وبالتالى فهى ليست وسيطا يملى عليها أحمد شوقى بنفسه. ثم يلاحظ ملاحظتين هامتين: الأولى "أن طائفة من الأبيات تهبط عن مستوى شوقى لما يجرى فيها من بعض هَنَاتٍ عَرُوضية، ولما يشعر بها من ضعف فى الصياغة والنسيج اللفظى". وهى ملاحظة سبقت الإشارة اليها. أما الملاحظة الثانية فقد صاغها بشكل غامض، وهو رجل اللغة، ويريد أن يعبر بها عن دهشته باهتمامات شوقى الآنية، أى وهو فى العالم الاخر، كأن يكتب قصيدة فى زفاف إحدى حفيداته أو قصيدة بمناسبة الاحتفال بذكراه فى سنة ١٩٥٨...

وأُغْلِقُ هذا الكتاب لأقول لك رأيى رغم يقينى أنه لن يغير من رأيك فى هذا الموضوع: أنا أُومِن ببعض المسلمات. أولها أننا نجهل الكثير، وأن فى الدنيا ظواهر من الصعب تفسيرها، وأيضا أُومِن أن الروح استعصت على العلم. لذلك يحاول وصفها وشرحها، لكنه لا يستطيع تفسيرها أو مضاهاتها. وأعتقد أن البعض يحتاجون إلى المباهاة بأنهم يعرفون ما لا يصدقه الآخرون. وربما وصل الأمر إلى إحساسهم أنهم أصحاب رسالة. وكل الثقاة الذين قرأوا شعر شوقى بعد موته وقالوا إن هناك تشابها كبيرا هم على حق. فلقد تمثل القائل أو القائلة شعر شوقى وقلده. وكان الكثيرون يفعلون ذلك، ومنهم الشاعر محمد مصطفى حمام، الذى قال عنه المؤلف إنه قلد جميع الشعراء إلا أحمد شوقى. ولا أدرى من أين أتى بهذا

الاستثناء، فلقد حضرتُ بعض جلسات حمام فى صباى، وكان يروى قصائد ينسبها إلى شوقى، وخدع بها الجميع. وكان المقلد أو المقلدة ليس فى مستوى شوقى. فلقد وقع فى أخطاء عديدة بررها أحد النقاد بأنها أخطاء النقل عن الروح. ولكن الذى لم ينتبه اليه كل هؤلاء الجهابذة هو نقطة بسيطة جدا، وهى أن مسرحية "عروس فرعون" وبقية شعر احمد شوقى الذى أملاه بعد وفاته، وإن كان يتماثل مع شعر أحمد شوقى فى ألفاظه وتراكيبه وأوزانه، إلا أنه يختلف معه فى شىء هو أهم من ذلك كله. هى "الروح"، التى يتحدثون عنها كثيرا. ليست هذه روح الشعر عند أحمد شوقى. ولو كان أحمد شوقى فى حياته قدم هذا الشعر للناس لما اعتبروه أعظم شعراء العصر، ولما بايعوه بإمارة الشعر فى عام ١٩٢٧. فالشعر المنقول عنه يفتقد الروح والإحساس والشخصية. وما أغرب أن تكون روح أحمد شوقى بلا روح!".

وتعضيدا لما قاله محفوظ عبد الرحمن من أن محمد مصطفى حمام قد قلد شعر شوقى أيضا على عكس ما يقوله رءوف عبيد أنقل الفقرة التالية من مقال لوديع فلسطين نشره فى إبريل ٢٠١١م بمجلة "العربى" الكويتية: "ولم يسلم شعر شوقى من التزييف على يَدَى مزيّف محترف اسمه الشاعر محمد مصطفى حمام. كانت جماعة أبولو قد انتخبت الشاعر أحمد شوقى رئيسًا لها، فدعا أعضاء مجلس الإدارة إلى كرمة ابن هانئ احتفاء بهم، ووجه إلى جماعة أبولو بإشراف رائدها د. أحمد زكى أبى شادى قصيدة مطلعها :

أَبُولُّو، مرحبًا بك يا أبولُّو   فإنك من عُكَاظ الشِّعْر ظِلُّ

وبعد يومين اثنين من هذا اللقاء فى كرمة ابن هانئ فاضت روح شوقى إلى بارئها، وخرج علينا الشاعر مصطفى حمام زاعمًا أن أمير الشعراء استدعاه قبيل وفاته وقال له إنه نادم على الحفاوة بجماعة أبولو وعلى القصيدة التى وجهها إليها، ثم أَمْلَى عليه قصيدة ناقَضَ فيها كل ما جاء فى تحيته لأبولو مطلعها حسب زعم حمام :

أبولُّـــو، ضَـــلَّةً لـــك يـــا أبولُّـــو　　فإنـــك مـــن بقايـــا اللـــؤم ظِـــلٌّ!

وهـذه القـصيدة المدسوسـة عـلى شـوقى لم تـرد لا فى "الـشوقيات" ولا فى "الـشوقيات المجهولـة" ولا فى "ديـوان شـوقى" ولا فى "الـشوقيات الـصحيحة" لأن زيفها واضح، ولا يحتاج إلى برهان". إلا أن فلسطين رغم ذلك لم ينكر نسبة "عروس فرعون" إلى شوقى مع أنه من غير المستبعد أبدا أن تكون يد حمام أو أى شاعر آخر ممـن يحسنون التقليـد وراء تلـك الأشـعار المنسوبة لـشوقى فى عـالم الأمـوات. وحـين طلـب منـه رءوف عبيـد أن يـضيف شـهادته إلى شـهادات النقـاد والـشعراء الأخـرين بخصوص تلك المسرحية كان رده حسبما ورد فى مقاله الذى نحن بصدده: "إن هذه الشهادات فيها ما هو فوق الكفاية، فلا حاجة بك إلى شهادة من صحفى مثلى يتطفل عـلى الأدب ولا يحـدوه أى طمـوح فى أن يرقـى إلى مـصافّ هـؤلاء الأعـلام مـن أكـاديميين وشـعراء ونقـاد". ووجـه الغرابـة فى الأمـر أنـه، فى الوقـت الـذى يـرفض فيـه دعوى حمام بأن شوقى قد أملى عليه من عالم البرزخ قصيدة فى هجاء جماعة أبولو، لم ينكر أن يكون شوقى قد أوحى لحرم د. سلامة سعد تلك الأشعار والمسرحية التى يـضمها كتـاب د. رءوف عبيـد، بـل أثنـى عـلى هـذا الأخـير واصـفا إيـاه بأنـه "أسـتاذ أكاديمى مرموق تنأى سيرته الذاتية عن كل ما يشين"، كما وصف العلاقة التى كانت تربطهما بـ"العلاقة الأخوية".

❋ ❋ ❋

ومن قضايا النقد الأدبى كذلك دراسة الأسلوب. وكانت البلاغة قديما تقوم بهـذا الـدور عـلى أحـسن وضـع، إذ كانـت تـضع القواعـد التـى عـلى أساسـها يقـوم الأسلوب الممتاز، سواء من حيث اختيار اللفظ المراد وما ينبغى أن يراعى فيه من سلاسـة ووضـوح ودقـة، وهـو مـا يدرسـه الجـزء الخـاص بالفـصاحة، أو مـن حيـث إحسان التركيب بناء على المعنى أو الشعور أو الخيال الذى يُقْصَد صَبُّه فى قالبه، مما

يهتم به علم المعانى من تقديم وتأخير، ومن حذف وذكر، ومن إيجاز وإطناب، ومن فصل ووصل، أو من حيث إصابة الطريقة المثلى فى التعبير حقيقة أو مجازا، ويختص بها علم البيان، الذى يدرس المجاز والتشبيه والاستعارة والكناية، أو من حيث استغلال الشيات التى تخدم الإيقاع الموسيقى السمعى والذهنى، وهذه مهمة علم البديع، ومن حيث تماسك النص المتمثل فى حسن المطلع وسلاسة الانتقال وبراعة الختام. ثم عرفنا فى العصر الحديث علم الأسلوب، الذى ينظر إلى استعمال اللغة من اتجاهين: الاتجاه الرأسى والاتجاه الأفقى، ويُقْصَد بالأول اختيار اللفظة، وبالثانى تركيبها مع غيرها من الألفاظ لتكوين الجملة، ثم تركيب الجملة مع أخواتها من الجمل لتكوين الفقرة... وهلم جرا. وهو ما تدرسه البلاغة، لكن بتقسيمات ومصطلحات أخرى.

ومما يستعان فيه بالدراسة الأسلوبية الأشياء التى سبق إليها هذا الشاعر أو ذلك الكاتب أو السمات اللغوية التى يتميز بها، والتفرقة بين نص ونص كما هو الحال فى علم المكى والمدنى فى الدراسات القرآنية وكما هو الحال فى التفرقة بين أسلوب القرآن وأسلوب الحديث... إلخ. فمثلا ذكر نقادنا القدماء أن امرأ القيس الملك الضِّلِّيل هو أول من وقف على الديار وبكى واستبكى، وأول من قال: "دع ذا" فى الخروج من النسيب إلى أى غرض آخر، وأول من شَبَّه الخيل بالعصا واللِّقْوة والسباع والطير، وأول من شبه النساء بالظبى، وأول من شَبَّه بشَبَهَيْن فى بيتٍ واحدٍ، وهو قوله:

كأن قلوب الطير رَطْبًا ويابسًا لدى وَكْرِها العُنَّابُ والحَشَفُ البالى

وأول من شبه الحمار بمقلاة الوليد، وهو عود يُضْرَب بالقلة يلعب بها الصبى، وأول من شبه بِكَرِّ الأَنْدَرِىّ، وهو الحبل، وهو أول من شبه الطلل بالرحى وبالزنبور فى العسب" كما ورد فى كتاب "الأوائل" لأبى هلال العسكرى.

وفى تحليل أسلوب المتنبى نجدهم يذكرون افتتاحياته المحيرة للعقول وتعبيره عن المديح بألفاظ الحب والعشق، وإكثاره من ألفاظ الصوفية ومن كلمة "ذا" و"ذِى" بدلا من "هذا" و"هذه"، وانتشار الحِكَم فى شعره، وكثرة التصغير، والمبالغة فى الافتخار بنفسه ومزج ذلك الافتخار بالمديح فى جديلة واحدة، والإغراب فى اللفظ والصيغة والنحو والمعنى فى غير قليل من الأحيان، وتحويل الضمير العائد على الاسم الموصول إلى صيغة المتكلم أو المخاطب كقوله عن نفسه: "أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى" وقوله لسيف الدولة:

أيها السيف الذى لستَ مُغْمَدًا   ولا فيكَ مرتابٌ ولا منكَ عاصمُ

ويمكن القارئَ الرجوعُ فى هذا إلى كتابَىِ "الوساطة بين المتنبى وخصومه" للقاضى الجرجانى معاصر المتنبى (ق٤هـ)، و"الصبح المُنْبِى فى حَيْثِيَّة المتنبى" يوسف البديعى (ق١١هـ) مثلا. وقد أضفتُ إلى هذه السمات سمات أخرى كثيرة لفظية ومعنوية فى كتابى: "لغة المتنبى – دراسة تحليلية". كما أبرزت السمات اللغوية التى يمتاز بها شعر عنترة والنابغة الجعدى وبشار فى الكتب التى خصصت لكل شاعر منهم أحدها، إلى جانب شعراء الصف الثانى العباسيين الاثنى عشر الذين كرست لهم كتابا مستقلا بعنوان "شعراء عباسيون" أفردت لكل منهم فصلا فيه حللت خلاله، ضمن ما حللت، السمات الأسلوبية المميزة لشعره، فضلا عن تخصيصى، فى كل كتاب من كتبى فى تفسير "المائدة" و"الرعد" و"يوسف" و"طه" و"النجم" و"الرحمن"، فصلا أرصد فيه الخصائص الأسلوبية التى تدل على مكية السورة أو مدنيتها. ولى أيضا كتاب خاص بأسلوب زكى مبارك وخصائصه اللفظية والمعنوية. وعندى أن التميز الأسلوبى لأى شاعر أو كاتب يكمن فى مجموع السمات التى تتكرر فى إبداعه على نحوٍ لافتٍ للنظر سواء فى ذلك ما كان شائعا بينه وبين غيره أو كان منحصرا فيه وفى بعض المبدعين القلائل، بالضبط مثلما يتم التعرف على أى

شخص من خلال جُمَّاع ملامحه من طول وعرض ولون وشعر وصوت وحركة ومعارفِ وَجْهٍ وما إلى هذا من السمات المنتشرة هنا وهناك بين كثير من الناس ومن السمات النادرة التى تقتصر على القليلين من البشر، وليس من خلال سمة أو اثنتين أو ثلاث.

وفى كتابى عن عنترة بن شداد خصصت فصلا مستقلا لتبيين الفروق الأسلوبية بين شعر عنترة الحقيقى وشعره الزائف المنحول اللذين جمعهما بعض ناشرى ديوانه معا على أنهما جميعا لعنترة، إذ ألفيت لكلا الشعرين نكهته الخاصة فى اللفظ والصيغة والتعبير والتركيب، فرصدت ذلك فى فصل كسرته على هذا الموضوع. لقد استطاع علماؤنا القدامى أن يجمعوا لعنترة شعرا اطمأنوا إلى صحته يقرب من ٣٥٠ بيتا، وهذا الشعر موجود فى مجموعة الأعلم الشنتمرى المسماة: "أشعار الشعراء الستة الجاهليين". إلا أن شعرا كثيرا زائفا يبلغ نحو ضِعْفَىْ شِعْره الأصيل وُضِع عليه بعد جمع ذلك الشعر الأصيل وأُدْخِل فى ديوانه. وقد درس بعض الأساتذة الكبار هذا الشعر الزائف على أنه شعر صحيح ورتبوا عليه نتائج ما أنزل الله بها من سلطان، ومن هؤلاء د. أحمد الحوفى ود. محمد مصطفى هدارة، ومن قبلهما المستشرق البريطانى ديفيد صمويل مرجليوث. وقد كنت لاحظت، عند قراءتى لإحدى طبعات ديوان عنترة التى تضم كلا النوعين من شعر الشاعر وقبل أن أطلع على نشرة الشنتمرى، أن فى الطبعة المذكورة لونين من الشعر يختلف كلاهما عن الآخر فى الروح وفى الألفاظ والتعبيرات والتراكيب، وهو ما أثار استغرابى وحيرتى. ثم تنبهت إلى نشرة الشنتمرى وأسفت لوقوع أولئك الأساتذة الكبار فى ذلك الخطإ الأبلق، فبدا لى أن أدرس الفروق الأسلوبية التى تميز بين ذينك اللونين من الأشعار لأخرج من هذه المقارنة بعدة ملاحظات.

ومن هذه الملاحظات أن شعر عنترة الصحيح يخلو من المديح ولا توجد فيه أية قصائد تقتصر على النسيب أو يعاتب فيها الشاعرُ الدهرَ على عكس المنحول، ففيه هذا وذاك وذلك. كما يتميز الشعر المنحول عن الشعر الصحيح بأن فيه ذكرا للمصطلحات الإسلامية والعبارات القرآنية كالركوع والسجود وعالم الغيب والجنة والنار وجهنم والجحيم والقضاء والقدر والأرض التى صارت وردة مثل الدهان والقَسَم بالذى أمات وأحيا. كذلك نجد ناظم الأشعار المنحولة يتجه إلى الدهر وعناصر الطبيعة بالخطاب، ويشبّه عبلة وصواحبها بالشمس والقمر مكثرا من مناداة حبيبته بـ"أيا" و"ألا يا"، بالإضافة إلى ابتدائه عدة أبيات متتابعة بـ"يا عبل"، مما لا وجود لشىء منه فى الشعر الصحيح. كما لاحظت أن شاعرنا لم يصغر اسم "عبلة" فى شعره الصحيح سوى مرتين اثنتين لا غير بينما تكرر ذلك ١٤ مرة فى الشعر الكاذب. وبالمثل يَكْثُر فى الشعر الزائف ذكر أسماء "العَلَم السعدى" و"أرض الشَّرَبَّة" و"الحجاز" فى حين لا يرد أى اسم منها فى الشعر السليم. وفى الوقت الذى يزخر الشعر المنحول بعبارات مثل "لها حاجب كالنون" و"كبعد الأرض عن جو السماء" و"ظالم وابن ظالم" و"ها قد رحلتُ" (بدلا من "هأنذا قد رحلتُ") وبالفخر الذاتى المجلجل لا يقابلنا شىء من هذا فى الشعر السليم...

أيضا هناك مقارنتى الأسلوبية بين القرآن والحديث، التى أثبتُّ فيها بالدليل اللغوى أن مصدر القرآن غير مصدر الحديث عن طريق تتبع الخيوط والعُقَد الأسلوبية هنا وهناك صِيَغًا وألفاظًا وتعابيرَ وتراكيبَ وبِنًى. وعنوان تلك الدراسة "القرآن والحديث- مقارنة أسلوبية". وهى أول دراسة من نوعها فى تاريخ الفكر الإسلامى، وتقع فى ٦٠٠ صفحة. ومن ذلك مثلا أنه لا وجود لكلمة "نية" أو أى من مشتقاتها فى القرآن الكريم بعكس الحديث الشريف، وكذلك لا يوجد فى كتاب الله سوى كلمة "أوثان" بصيغة الجمع لا "وثن" المفردة بخلاف الحديث الذى تعدد

فيه ورود تلك الصيغة الأخيرة. كما لا تقترن فى القرآن أبدا كلمتا "أجر" و"وزر" أو كلمتا "آجِل" و"عاجِل" أو كلمتا "خزائن" و"مفاتيح" وغير ذلك من الثنائيات التى تتعدد فى الحديث النبوى. وبينما تقابلنا فى القرآن عبارات مثل "تعرفهم بسيماهم" و"تابوا وأصلحوا" عدة مرات لا نجد هذه أو تلك فى الحديث، وهما مجرد مثالين. وبالمثل نلاحظ، فى كل المواضع القرآنية التى وردت فيها كلمة "ولو"، أن ما بعدها يدل على الحد الأقصى على حين أن ما يأتى بعدها فى الأحاديث الشريفة يدل دائما على الحد الأدنى كما فى المثالين التاليين: "أينما تكونوا يُدْرِكْكم الموتُ ولو كنتم فى بروجٍ مشيَّدة"، و"رُدُّوا السائلَ ولو بظِلْف"، وأمثالهما كثير. وهناك أيضا استعمال القرآن لـ"إذ" فى أول الكلام بمعنى "اذْكُرْ"، وهو ما لا يعرفه أسلوب الحديث النبوى الكريم. ومثله القَسَم بمظاهر الطبيعة مما لا نقابله فى كلام النبى عليه السلام. كما يكثر ذكر الأعلام المعاصرين للنبى بأسمائهم وألقابهم وكناهم فى أحاديثه صلى الله عليه وسلم فى حين ينعدم ذلك فى القرآن الكريم، اللّهم إلا اسم "زيد" مرة واحدة ليس غير، وكنية "أبى لهب" مرة يتيمة أيضا... وهكذا على مدى مئات الصفحات مشفوعة كل سمة بنصوصها من كتاب الله عز وجل وحديث النبى عليه السلام.

* * *

ومن القضايا التى يهتم بها النقد الأدبى كذلك بنية العمل من قصيدة أو رواية أو مسرحية... وفى إحكام أسر القصيدة ومتانة بنيانها يقول الحاتمى (ق٤هـ): "مَثَلُ القصيدةِ مَثَلُ الإنسان فى اتِّصَالِ بعضِ أعضائه ببعض. فمتى انفصلَ واحدٌ عن الآخر وبَايَنَهُ فى صحَّة التركيب غادر الجسمَ ذا عاهَةٍ تَتَخَوَّنُ محاسنَه، وتُعَفّى معالِمَه. وقد وجدتُ حُذَّاقَ المتقدّمين وأربابَ الصناعةِ من المحدَثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراسًا يجنّبهم شوائبَ النقصان، ويقفُ بهم على محَجَّةِ الإحسان، حتى يقعَ الاتّصَالُ، ويُؤْمَن الانفصال، وتأتِى القصيدةُ فى تَنَاسُب صدورها وأعجازها وانتظام

نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخُطْبَة الموجَزَة: لا ينفصلُ جزءٌ منها عن جزء. وهذا مذهبٌ اختصَّ به المحدَثون لتوقّدِ خواطرهم ولُطْفِ أفكارِهم واعتمادهم البديعَ وأفانينَه فى أشعارهم، وكأنه مذهبٌ سهَّلوا حَزْنَهُ، ونهجوا رَسْمَهُ. فأما الفحول الأوائل ومَنْ تَلاَهُمْ منَ المخضرمين والإسلاميين فمذهبُهم التعالم عن كذا إلى كذا. وقُصَارَى كلِّ واحدٍ منهم وَصْفُ ناقتِه بالعِتْق والنَّجَابة والنَّجَاء وأنه امْتَطَاها فادَّرَع عليها جِلْبَابَ اللّيل. وربما اتَّفق لأحدِهم معنى لطيف يتخلّص به إلى غرضٍ لم يتعمّده، إلا أن طبعه السليم، وصِراطه فى الشعر المستقيم، نصبا مَنَارَه وأوقدا باليفاع نارَه. فمِنْ أحسن تخلُّص شاعر إلى معتمَده قولُ النابغة الذبيانى:

فكَفْكَفْتُ منّى عَبْرَةً فَرَدَدْتُها … على النَّحْرِ: منها مستهِلٌّ ودامعُ
على حينَ عاتبْتُ المشيبَ على الصِّبَا … وقلتُ : أَلَمَّا أَصْحُ، والشَّيْبُ وَازعُ؟
وقد حالَ هَمٌّ، دونَ ذلِكَ، شاغِلٌ … مكانَ الشِّغافِ تَبْتَغِيه الأَصابعُ
وعيدُ أبى قابوسَ فى غير كُنْهِه … أتانى، ودونى راكِسٌ فالضَّواجِعُ

وهذا كلام متناسب تقتضى أوائلُه أَواخرَه، ولا يتميّز منه شىء عن شىء:

أتانى، أَبَيْتَ اللَّعْنَ، أنك لُمْتَنى … وتِلك التى تَسْتَكُّ منها المسامِعُ
مقالةَ أَنْ قد قلتَ سوف أنالُه … وذلك مِن تِلْقَاءِ مثلك رائعُ

ولو توصَّل إلى ذلك بعضُ الشعراء المحدثين الذين واصلوا تفتيش المعانى، وفتحوا أبواب البديع، واجتنوْا ثمرَ الآداب، وفتَحُوا زَهْرَ الكلام لكان معجزًا عجبًا. فكيف بجاهلٍ بدوى إنما يغترفُ من قليب قَلْبِه، ويستمدُّ عَفْوَ هاجِسِه؟".

ويتناول ابن خلدون فى "مقدمته" هذه المسألة قائلا بمناسبة تعريفه للشعر: "هو كلام مفصَّل قِطَعًا متساويةً فى الوزن متحدةً فى الحرف الأخير من كل قطعة. وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم: بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذى تتفق فيه: رَوِيًّا وقافيةً، وتسمى جملة الكلام إلى آخره: قصيدة وكلمة. وينفرد كل بيت منها

بإفادته فى تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده. وإذا أُفْرِد كان تاما فى بابه فى مدح أو نسيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل فى إفادته. ثم يستأنف فى البيت الآخر كلاما آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطِّئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثانى، ويبعد الكلام عن التنافر. كما يستطرد من النسيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الرِّكَاب أو الخيل أو الطيف، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره، ومن التفجع والعزاء فى الرثاء إلى التأبين وأمثال ذلك.

ويراعَى فيه اتفاق القصيدة كلها فى الوزن الواحد حَذَرًا من أن يتساهل الطبع فى الخروج من وزن إلى وزن يقاربه، فقد يخفى ذلك من أجل المقاربة على كثير من الناس. ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمَّنها علم العروض. وليس كل وزن يتفق فى الطبع استعملته العرب فى هذا الفن، وإنما هى أوزان مخصوصة يسميها أهل تلك الصناعة: البحور. وقد حصروها فى خمسة عشر بحرا، بمعنى أنهم لم يجدوا للعرب فى غيرها من الموازين الطبيعية نظمًا... والشعر، من بين فنون الكلام، صعب المأخذ على من يريد اكتساب مَلَكَتِه بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام فى مقصوده، ويصلح أن ينفرد دون ما سواه، فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطف فى تلك الملكة حتى يفرغ الكلام الشعرى فى قوالبه التى عرفت له فى ذلك المنحى من شعر العرب ويبرزه مستقلًا بنفسه، ثم يأتى ببيت آخر كذلك، ثم ببيت آخر ويستكمل الفنون الوافية بمقصوده، ثم يناسب بين البيوت فى موالاة بعضها مع بعض بحسب اختلاف الفنون التى فى القصيدة. ولصعوبة منحاه وغرابة فنه كان محكًّا للقرائح فى استجادة أساليبه، وشَحْذ الأفكار فى تنزيل الكلام فى قوالبه. ولا

تكفى فيه مَلَكَةُ الكلام العربى على الإطلاق، بل يحتاج بخصوصه إلى تلطف ومحاولة فى رعاية الأساليب التى اختصته العرب بها وباستعمالها فيه".

* * *

وثمة قضية أخرى بالغة الأهمية من قضايا النقد هى قضية التذوق. فالواقع أننا نقرأ الأدب شعرا ونثرا لكى نتذوقه فى نهاية المطاف ونستمتع به. ولسنا نقرؤه كى نفهمه ثم تنتهى مهمته ومهمتنا نحن أيضا معه. ومن هنا فإننا، بعد كل هذه الجهود التى نبذلها فى نقده، نجد أنفسنا، دون وعى منا أو تخطيط، نصدر آهات الإعجاب أو زفرات السخط. سنة الله، ولن تجد لسنة الله تبديلا. وعلى هذا لست أجد فى النقد الانطباعى ما يعاب كما يظن ضيقو العَطَن الذين يتصورون أنهم قادرون على محاربة الفطرة البشرية، تلك الفطرة التى تحب وتكره، وتفرح وتحزن، وترضى وتغضب، وتُعْجَب وتَسْخَط، وتُقْبِل وتنفر، وتتلذذ وتشمئزّ... إلخ. وهذه مهمة النقد الانطباعى. إنه ذلك النقد الذى لا يهتم الناقد فيه كثيرا بالمصطلحات وترديدها ولا بتتبع القواعد والقوانين والتعريفات ليرى أهى منطبقة على النص الذى فى يده أم لا بقدر ما يصور وقعه على نفسه ورأيه فيه وشعوره تجاهه واصفا إياه بالجمال والإبداع والروعة، أو بالقبح والرداءة، ومتتبعا ما تركه فى نفسه وعقله وضميره. إن الناقد الانطباعى يعرف المصطلحات والقواعد والمفاهيم والتعريفات معرفة تامة، بل لقد هضمها هضما حتى استحالت جزءا من كيانه، لكنه تركها تعمل عملها فى الخفاء، مركزا على جذب القارئ ناحية النص وتبصيره بقيمته وجماله أو تفاهته وقبحه.

نعم، الناقد الانطباعى يعرف القواعد والقوانين والتعريفات والمصطلحات، لكنه لا يتعبد لها ولا يقف حيالها خاشع الطرف واضعا يديه على صدره إجلالا وتقديسا. إنه يحترمها، لكنه لا يدعها تشل عقله وأحاسيسه. لقد قرأها والتهمها وتمثلها وصارت تجرى فى عروقه مع الدماء الجائشة، لكنه لا يُعَنِّى نفسه

باستحضارها فى ذهنه مع معرفته فى ذات الوقت أنها هناك بداخله بعدما أضحت جزءا من كيانه. الناقد الانطباعى الناجح هو ناقد كبير عظيم الحساسية الفنية يَصْدُر عن ثقافة ضخمة عميقة ومعرفة واسعة بالنقد وكتبه ودراساته وقضاياه وقواعده واصطلاحاته، ودربة طويلة بما كتبه كبار النقاد إلى أن أصبح بدوره واحدا منهم، لكنه لا يحب أن يقيم من هذه الأشياء، على أهميتها، حاجزا بينه وبين النص الذى هو بسبيله. وهو صاحب أسلوب أدبى بديع يعبر به عن موقفه وشعوره تجاه العمل الذى ينقده. والناقد الكبير عادة ما يمزج نقده بشىء من الانطباعية على الأقل. وهو فى أثناء ذلك يستحضر الذكريات ويحكى القصص ويتناول الأمور الشخصية، يقرِّب بهذا كله ما يريد التعبير عنه من إعجاب أو نفور، ومن حب أو بغض. إنه ليس ناقدا فقط، بل أديبا أيضا. وليس كل النقاد موهوبين أدبيا ولا أساليبهم جميلة أو دافئة. وبعضهم، حين تقرأ لهم، تحس أنك فى صحراء جليدية تهب عليك فيها أعاصير الصقيع، فتخرج من قراءتك لما كتبوه ضائق الصدر لا تشعر إزاء ما ينقدونه بأى عاطفة أو انفعال. بل كثيرا ما يهتمون بنصوص لا تستحق هذا الاهتمام. ذلك أنهم ضيقو الأفق يظنون أن المسطرة التى يمسكون بها فى أيديهم طوال الوقت تستطيع كل شىء، ناسين أو جاهلين أن العبرة ليست بالمسطرة، بل بممسك المسطرة. فإذا لم يكن حار العاطفة حساسا متذوقا يرتكن إلى ثقافة موسوعية كبيرة وعميقة فلن تنفعه مساطر الدنيا جميعا.

الناقد ليس إنسانا آليا، بل إنسانا حيا من لحم ودم وأعصاب، وله قلب ومشاعر لا عقل بارد وحسب. ولدينا من النقاد الانطباعيين عدد لا بأس به. ولست أقصد أنهم نقاد انطباعيون مائة فى المائة، بل المقصود أنهم يعربون، أثناء نقدهم، عن مشاعرهم ويبدون أحكامهم على ما يقرأون من الإبداعات الأدبية مع اختلاف فى مدى هذا الإعراب. ومن هؤلاء النقاد الانطباعيين د. زكى مبارك سيّدهم وإمامهم.

وتستطيع أن ترجع فى ذلك إلى كتابه: "العشاق الثلاثة"، الذى قرأته فى الإجازة الصيفية التى سبقت دخولى الجامعة فحلقت معه ومع أولئك العشاق الثلاثة: جميل وكثيِّر والعباس بن الأحنف كأحلى وأعلى ما يكون التحليق عبر أسلوبه البديع ونقده الحار العميق ومشاعره الراقية. كما يمكنك أن تقرأ مقالاته التى جمعتها له ابنته كريمة فى كتاب بعنوان "زكى مبارك ناقدا"، ولسوف تدعو لى ولها وله، أو بالأحرى: سوف تدعو له ولها ولى لأنه هو صاحب الفضل الأول، وكريمته صاحبة الفضل الثانى، أما أنا فلست سوى مشير بيدى إلى ذلك الناقد الكبير تنبيها إلى مكانته وفضله. ويحسن، فى هذا السياق، أن أستأنس بالسطور التالية بخصوص نقد زكى مبارك، وهى للدكتور صلاح فضل من مقال بعنوان "زكى مبارك رائدا نقديا" منشور بصحيفة "الأهرام" المصرية بتاريخ ١٤ أغسطس ٢٠٠٦م. قال يصف كتاب "الموازنة بين الشعراء": "ولعل أبرز ما فى هذا الكتاب هو نشوة الامتلاء الوجدانى بوهج الشعر العربى ونفاذ البصيرة النقدية فى تحليل نفائسه الغالية واحتشاد الذاكرة المترعة بالنماذج العليا منه على تعدد الأمصار والعصور. وأهم من ذلك فى تقديرى شجاعة الجهر بالأشعار الجريئة الراقية إضافةً إلى طرافة الدعابة ومرح اللفتات النقدية البارعة".

كذلك لدينا د. محمد النويهى، الذى يغرقك، عند تناوله بالنقد نصا من النصوص، بطوفان من الذكريات والحكايات والأحاسيس، ويوقفك وجها لوجه إزاء من يعرفهم من الأقارب والأصدقاء والتلاميذ يستشهد بهم وبما وقع لهم فى تشخيص آرائه وأحكامه وإدفائها وإنارة غوامض النص حتى لتنسى نفسك وتفنى فى هذا الذى يقول فيجرفك سيل الذكريات والأحاسيس والحكايات. وهو، فى خلال هذا، لا يغفل عنك لحظة عين، ملتفتا نحوك، مخاطبا إياك، مستعملا فى سبيل استمالتك إليه وإبقائك أسيرا فى يديه أساليب الإنشاء كثيرا من تعجب واستفسار

واستفزاز وتحميس وأمر ونهى. ورغم أنك قد تخالفه الرأى والحكم لا يمكنك إلا الاستمتاع بها يكتبه فى نقده. وله من هذا اللون من النقد فصول جذابة تجدها فى "ثقافة الناقد الأدبى" و"الشعر الجاهلى" مثلا. ولدينا أيضا المرحوم سيد قطب، ويمكنك أن ترى ذلك فى تفسيره للقرآن وفى مقالاته التى كان يتناول فيها القصاص والشعراء فى الأربعينات أيام كان ناقد مجلة "الرسالة" الأول، وهذا على سبيل المثال ليس إلا. ولدينا كذلك د. طه حسين وإبراهيم المازنى والعقاد، وإن لم تكن الانطباعية عندهم بنفس القوة التى عند زكى مبارك والنويهى.

انظر مثلا هذا النص من كُتَيِّب "العشاق الثلاثة" للدكاترة زكى مبارك: "إن الحب العذرى حب خالص من شوائب الدنس والرجس. هو حب طاهر شريف لا يعرف مُخْزِيَات المآثم ولا مُنْدِيَات الأهواء. وفى هذا الحب يمترى كثير من الناس لأن ظواهر الاحوال تشهد بأنه ظاهرة غير طبيعية. ومن هنا جاز لبعض الباحثين أن يقول إن هذا الحب لا يصدر إلا عمن حُرِموا قوةَ الحياة. والحق أن الحب فى جوهره هو اقتحام والتحام وامتلاك واستئثار. هو عدوان أرواح على أرواح، واستبداد قلوب بقلوب. وما نراه من توجُّع العشاق وتفجُّعهم وتحزُّنهم وإعلان استعدادهم للفَنَاء فيمن يحبون ليس إلا وسيلة للظَّفَر بما يشتهون. فليس من المبالغة أن نقول إن الدمع فى عين العاشق كالسم فى ناب الثعبان. ونحن أمام ظاهرة وقعت بالفعل هى وجود عشاق وصل بهم العشق إلى حد التصوف، فلم تكن لهم فى ظواهر الأمر مآرب حسية يطفئون بها ظمأهم إلى الاستئثار والامتلاك. عندنا عشاق عذريون، وعند سوانا عشاق أفلاطونيون. فما تعليل هذه الظاهرة الوجدانية؟ وما الرأى فى هذا الحب الغريب الذى يفرض التضحية بمآرب الشهوات والأهواء؟ الرأى واضح لمن يعرف، وهو أن شهوة الحس مطلب صغير بجانب شهوة الروح. والشاعر لا يرى المرأة مخلوقة من لحم ودم وأعصاب، وإنما يراها سبيكة نورانية صاغتها المقادير وفقا

للجوامح من أهوائه الساميات. الشاعر العذرى يخلق للمرأة شمائل تزينها عن سائر بنات حواء. المرأة، عند الشاعر العذرى، مثال رائع لا تحده الأوهام ولا الظنون. هى جنية لبست ثياب المرأة لتَخْبِلَه وتَسْتَبِيَه بلا ترفق ولا استبقاء. الحب العذرى هو معركة عنيفة تقع فى ميدانين: الأول ميدان الصراع بين الشاعر وهواه، والميدان الثانى بين الشاعر ومن يهواه. والحب العذرى، حين نتصوره هذا التصور، لا يكون إلا رياضة أخلاقية".

وانظر النص التالى أيضا، وهو من تفسير سيد قطب للآية الحادية عشرة من سورة "الحج": "وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ ٱطْمَأَنَّ بِهِ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ ٱنْقَلَبَ عَلَى وَجْهِهِ خَسِرَ الدُّنْيَا وَالأَخِرَةَ ذلِكَ هُوَ الْخُسْرَانُ ٱلْمُبِينُ * يَدْعُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ مَا لاَ يَضُرُّهُ وَمَا لاَ يَنفَعُهُ ذلِكَ هُوَ الضَّلاَلُ الْبَعِيدُ * يَدْعُو لَمَنْ ضَرُّهُ أَقْرَبُ مِن نَّفْعِهِ لَبِئْسَ الْمَوْلَى وَلَبِئْسَ الْعَشِيرُ"، فهو يقول: "إن العقيدة هى الركيزة الثابتة فى حياة المؤمن: تضطرب الدنيا من حوله فيثبت هو على هذه الركيزة، وتتجاذبه الأحداث والدوافع فيتشبث هو بالصخرة التى لا تتزعزع، وتتهاوى من حوله الأسناد فيستند هو إلى القاعدة التى لا تحول ولا تزول. هذه قيمة العقيدة فى حياة المؤمن. ومن ثم يجب أن يستوى عليها متمكنا منها واثقا بها، لا يتلجلج فيها ولا ينتظر عليها جزاء، فهى فى ذاتها جزاء. ذلك أنها الحِمَى الذى يلجأ إليه، والسند الذى يستند عليه. أجل هى فى ذاتها جزاءٌ على تفتح القلب للنور، وطلبه للهدى. ومن ثم يهبه الله العقيدة ليأوى إليها، ويطمئن بها. هى فى ذاتها جزاءٌ يدرك المؤمن قيمته حين يرى الحيارى الشاردين من حوله تتجاذبهم الرياح، وتتقاذفهم الزوابع، ويستبد بهم القلق، بينما هو بعقيدته مطمئن القلب، ثابت القدم، هادئ البال، موصول بالله، مطمئن بهذا الاتصال. أما ذلك الصنف من الناس الذى يتحدث عنه السياق فيجعل العقيدة صفقة فى سوق التجارة: "فإن أصابه خير اطمأن به" وقال:

إن الإيمان خير. فها هو ذا يجلب النفع، ويُدِرّ الضرع، ويُنَمِّى الزرع، ويُرْبِح التجارة، ويكفل الرواج. "وإن أصابته فتنةٌ انقلب على وجهه خَسِر الدنيا والآخرة": خسر الدنيا بالبلاء الذى أصابه فلم يصبر عليه، ولم يتماسك له، ولم يرجع إلى الله فيه. وخسر الآخرة بانقلابه على وجهه وانكفائه عن عقيدته وانتكاسه عن الهدى الذى كان ميسرا له. والتعبير القرآنى يصوره فى عبادته لله "على حرف" غير متمكن من العقيدة ولا مثبَّت فى العبادة. يصوره فى حركة جسدية متأرجحة قابلة للسقوط عند الدفعة الأولى، ومن ثم ينقلب على وجهه عند مَسّ الفتنة. ووقفته المتأرجحة تمهد مِنْ قَبْلُ لهذا الانقلاب!

إن حساب الربح والخسارة يصلح للتجارة، ولكنه لا يصلح للعقيدة. فالعقيدة حق يُعْتَنَق لذاته بانفعال القلب المتلقى للنور والهدى الذى لا يملك إلا أن ينفعل بما يتلقى. والعقيدة تحمل جزاءها فى ذاتها بما فيها من طمأنينة وراحة ورضى، فهى لا تطلب جزاءها خارجا عن ذاتها. والمؤمن يعبد ربه شكرا له على هدايته إليه، وعلى اطمئنانه للقرب منه والأنس به. فإن كان هنالك جزاء فهو فضلٌ من الله ومِنَّةٌ استحقاقًا على الإيمان أو العبادة! والمؤمن لا يجرّب إلهه، فهو قابلٌ ابتداءً لكل ما يقدِّره له، مستسلمٌ ابتداءً لكل ما يجريه عليه، راضٍ ابتداءً بكل ما يناله من السراء والضراء. وليست هى صفقة فى السوق بين بائعٍ وشارٍ، إنما هى إسلام المخلوق للخالق صاحب الأمر فيه، ومصدر وجوده من الأساس. والذى ينقلب على وجهه عند مس الفتنة يخسر الخسارة التى لا شبهة فيها ولا ريب: "ذلك هو الخسران المبين": يخسر الطمأنينة والثقة والهدوء والرضى، إلى جوار خسارة المال أو الولد أو الصحة أو أعراض الحياة الأخرى التى يفتن الله بها عباده، ويبتلى بها ثقتهم فيه وصبرهم على بلائه وإخلاصهم أنفسهم له واستعدادهم لقبول قضائه وقدره، ويخسر الآخرة وما فيها من نعيم وقُرْبَى ورضوان. فيا له من خسران!

وإلى أين يتجه هذا الذى يعبد الله على حرف؟ إلى أين يتجه بعيدا عن الله؟ إنه "يدعو من دون الله ما لا يضرُّه وما لا ينفعُه. ذلك هو الضلال البعيد". يدعو صنما أو وثنا على طريقة الجاهلية الأولى. ويدعو شخصا أو جهة أو مصلحة على طريقة الجاهليات المتناثرة فى كل زمان ومكان كلما انحرف الناس عن الاتجاه إلى الله وحده والسير على صراطه ونهجه. فما هذا كله؟ إنه الضلال عن المتَّجَه الوحيد الذى يجدى فيه الدعاء. "ذلك هو الضلال البعيد" المغرق فى البعد عن الهدى والاهتداء. "يدعو لَمَنْ ضَرُّه أقربُ مِنْ نَفْعِه" من وثن أو شيطان أو سند من بنى الإنسان. وهذا كله لا يملك ضرا ولا نفعا، وهو أقرب لأن ينشأ عنه الضر، وضره أقرب من نفعه: ضره فى عالم الضمير بتوزيع القلب وإثقاله بالهم وإثقاله بالذل، وضره فى عالم الواقع وكفى بما يعقبه فى الآخرة من ضلال وخسران. "لبئس المولى" ذلك الضعيف لا سلطان له فى ضر أو نفع، "ولبئس العشير" ذلك الذى ينشأ عنه الخسران. يستوى فى ذلك المولى والعشير من الأصنام والأوثان، والمولى والعشير من بنى الإنسان ممن يتخذهم بعض الناس آلهة أو أشباه آلهة فى كل زمان ومكان! والله يدخر للمؤمنين به ما هو خير من عَرَض الحياة الدنيا كله حتى لو خسروا ذلك العَرَض كله فى الفتنة والابتلاء".

* * *

ومن قضايا النقد الأدبى كذلك الموازنة. والموازنة ليست مقصورة على النقد الأدبى، بل هى أمر عام نقوم به فى كل مجالات الحياة: فكثيرا ما يخيَّر الإنسان بين طعامين، فيوازن بينهما ليرى أيهما أكثر فائدة وأقل مضرة وأحلى مذاقا. وحين نريد أن نشترى ثوبا فإننا ندور على عدد من المحلات نسأل عن أنواع الثياب التى فى السوق وخاماتها وأسعارها والبلاد التى صنعتها قبل أن نقرر أى ثوب من أى محل من أى بلد وبأى سعر ينبغى أن نشتريه، واضعين فى اعتبارنا فى ذات الوقت الغرض الذى نريد أن نرتديه من أجله، والمناسبة التى نريد أن نستعمله فيها. كذلك قد يجد من

يبتغى الزواج أكثر من فتاة أو امرأة يمكنه أن يقترن بها، ففى هذه الحالة عليه أن يوازن بينهن ليعرف أيتهن أنسب له وأفضل وأقمن أن تسعده وتريح باله ويتفاهم معها وتقل أبواب الخلاف بينه وبينها... إلخ. كما أن النفوس قد فُطِرَتْ على الموازنة بين الشيئين المتناظرين، وبدون هذه الموازنة لايستطيع الإنسان أن يعيش حياته ويُحْكِمها، إذ بضدها تتميز الأشياء، "والضِّدُّ يُظْهِر حُسْنَه الضِّدُّ" حسبما قال الشاعر القديم.

وفى الموازنة بين الشعراء خاصة، وهى التى ينصرف الذهن إليها متى ذُكِرَت الموازنات، يقول الدكاترة زكى مبارك فى مطلع كتابه: "الموازنة بين الشعراء": "فُطِر الناس على حب المفاضلة بين الوسائل التى ترمى إلى غرض واحد، والموازنة بين الأنواع التى ترجع إلى أصل واحد. وقد ظهرت هذه الفطرة واضحة جلية حين ظهر الشعر وتبارى فى قرضه الشعراء. وليست الموازنة إلا ضربا من ضروب النقد يتميز بها الردىء من الجيد، وتظهر بها وجوه القوة والضعف فى أساليب البيان: فهى تتطلب قوة فى الأدب، وبَصَرًا بمناحى العرب فى التعبير. ومن هنا كان القدماء يتحاكمون إلى النابغة تتحت قبته الحمراء فى سوق عُكَاظ، إذ كان فى نظرهم أقدر الشعراء على وزن الكلام. وقد كَلِف الأدباءُ فى مختلِف العصور بالموازنة بين من ينبُغون من الشعراء فى عصر واحد: فوازنوا بين امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى فى الجاهلية، وبين جرير والفرزدق والأخطل فى الدولة الأموية، وبين أبى نُوَاسٍ ومُسْلِم بن الوليد وأبى العتاهية، وبين ابن المعتز وابن الرومى، وبين أبى تمام والبحترى فى الدولة العباسية. وكذلك عُقِدَت الموازنات بين من نبغوا بعد أولئك الفحول إلى العصر الذى نعيش فيه. والعهد قريب بما كُتِب فى الموازنة بين شوقى وحافظ ومطران فى الجرائد المصرية والسورية. ولا يزال الأدباء مختلفين فى حكمهم على من تَقَدَّمهم أو عاصرهم من الشعراء".

وتعقيبًا على ما قاله زكى مبارك نسوق الأخبار التالية، وفيها تفصيل لما اكتفى هو بالإشارة السريعة إليه. فقد ذكر مثلا المرزوقى (ق٤ – ٥هـ) فى "الأزمنة والأمكنة" عن امرئ القيس وعلقمة بن عبدة العجلى أنهما "تنازعا فى الشعر، واحتكما إلى أم جندب امرأة امرئ القيس، وادعى كل منهما أنه أشعر من صاحبه، فقالت: قُولَا شعرًا فى صفةِ الخيل على رَوِيٍّ واحدٍ. فقال امرؤ القيس فى قصيدته:

خَلِيلَيَّ، مُرَّا بى على أمّ جندبِ لنقضى حاجاتِ الفؤادِ المعذَّبِ
فللسّوط أُلْهُوبٌ، وللساق درّةٌ وللزَّجْر منه وَقْعُ أخرجَ مُتْعِبِ

وفى نقيضها قال علقمة:

فوَلَّى على آثارهنّ بحاصبٍ وغيبةِ شؤبوبٍ من الشَّدِّ مُلْهِبِ
فأدرَكهنَّ ثانيًا من عِنَانه يمرُّ كَمَرِّ الرائح المتحلِّبِ

فحكمت لعلقمة على امرئ القيس، وقالت: أما أنت فحمدتَ نفسك بسوطك وزجرك ومَرْيك إيّاها بساقك. وأما هو فإنه أدرك فرسه الطّريدة ثانيًا من عنانه لم يَمْرِه بساق، ولم يضربه بسوط، ولم يزجره بنَدْهٍ. فقال امرؤ القيس: ما هو أشعر منى، ولكنك تعشقينه. فطَلَّقَها".

ونقرأ فى "الأغانى" للأصفهانى (ق٤هـ): "تحاكم علقمة بن عبدة التميمى والزِّبْرِقَان بن بدر السعدى والمخبَّل وعمرو بن الأهتم إلى ربيعة بن حذار الأسدى، فقال: أما أنت يا زبرقان فإن شعرك كلحمٍ لا أُنْضِج فيُؤْكَل، ولا تُرِك نيئًا فيُنْتَفَعَ به. وأما أنت يا عمرو فإن شعرك كبُرْد حِبَرَة يتلألأ فى البصر، فكلما أعدته فيه نَقَص. وأما أنت يا مخبل فإنك قصَّرت عن الجاهلية ولم تدرك الإسلام. وأما أنت يا علقمة فإن شعرك كمزادةٍ قد أُحْكِم خَرْزُها، فليس يقطر منها شىء".

ويقول أبو الفرج أيضا فى كتابه الآنف الذكر لدن ترجمته للأعشى الشاعر الجاهلى: "أخبرنى أبو خليفة عن محمد بن سلام قال: سألت يونس النحوى: من

أشعر الناس؟ قال: لا أومئ إلى رجل بعينه، ولكنى أقول: امرؤ القيس إذا غَضِب، والنابغة إذا رَهِب، وزهير إذا رَغِب، والأعشى إذا طَرِب... أخبرنى عمى قال: حدثنا ابن أبى سعد قال: حدثنا على بن الصباح عن ابن الكلبى عن أبيه وأبى مسكين أن حسان سُئِل: مَنْ أشعرُ الناس؟ فقال: أشاعرٌ بعينه أم قبيلةٌ؟ قالوا: بل قبيلة. قال: الزرق من بنى قيس بن ثعلبة... أخبرنى أحمد بن عبيد الله بن عمار عن ابن مهرويه قال: حدثنا عبدة بن عصمة عن فراس بن خندف عن على بن شفيع قال: إنى لواقفٌ بسوق حجر إذ أنا برجل من هيئته وحاله عليه مُقَطَّعات خَزٍّ، وهو على نجيبٍ مُهْرِىّ عليه رَحْلٌ لم أَرَ قَطُّ أحسنَ منه، وهو يقول: من يفاخرنى؟من ينافرنى ببنى عامر بن صعصعة فرسانًا وشعراءَ وعددًا وفعالًا؟ قلت: أنا. قال: بمن؟ قلت: ببنى ثعلبة بن عكابة بن صعب بن على بن بكر بن وائل. فقال: أما بلغك أن رسول الله صلى الله عليه وسلم نهى عن المنافرة؟ ثم ولى هاربا. قلت: من هذا؟ قيل: عبد العزيز بن زرارة بن جزء بن سفيان الكلابى".

وفى "الصناعتين" لأبى هلال العسكرى (ق٤هـ): "لاختلاف قُوَى الناس فى الشعر وفنونه قيل: كان امرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب. وكذلك الكاتب ربما تقدم فى ضرب من الكتابة وتأخر فى غيره، وسَهُلَ عليه نوع منها وعَسُرَ نوع آخر... والمقدَّم فى صنعة الكلام هو المستولى عليه من جميع جهاته، المتمكّن من جميع أنواعه. وبهذا فضّلوا جريرًا على الفرزدق، وقالوا: كان له فى الشعر ضروب لا يعرفها الفرزدق. وماتت امرأته النَّوَار، فناح عليها بشعر جرير:

لولا الحياءُ لهَاجَنِى استعبارُ ولَزُرْتُ قبركِ، والحبيبُ يُزَارُ

وكان البحترى يفضّل الفرزدق على جرير، ويزعم أنه يتصرّف من المعانى فيما لا يتصرّف فيه جرير، ويورد منه فى شعره فى كلّ قصيدة خلاف ما يورده فى الأخرى.

قال: وجرير يكرّر فى هجاء الفرزدق ذكر الزبير، وجِعْثِن، والنَّوَار وأنه قَيْنُ مُجَاشِع. لا يذكر شيئا غير هذا. وسئل بعضهم عن أبى نُوَاس ومُسْلِم، فذكر أن أبا نواسٍ أشعر لتصرفه فى أشياءَ من وجوه الشعر وكثرة مذاهبه فيه. قال: ومسلم جارٍ على وتيرة واحدة لا يتغيّر عنها. وأبلغُ من هذه المنزلة أن يكون فى قوة صائغ الكلام أن يأتى مرّة بالجزل، وأخرى بالسهل، فيلين إذا شاء، ويشتدّ إذا أراد. ومن هذا الوجه فضّلوا جَرِيرًا على الفرزدق، وأبا نُوَاسٍ على مُسْلِم. قال جرير:

طَرَقَتْكَ صائدةُ القلوبِ، وليس ذا وقتَ الزيارةِ، فارْجِعى بسلامِ

تُجْرِى السّواكَ على أغرَّ كأنهُ بَرَدٌ تحدَّرَ من مُتُونِ غَمامِ

فانظر إلى رقّة هذا الكلام. وقال أيضا:

وابنُ اللَّبُونِ إذا ما لُزَّ فى قَرَنٍ لم يستطعْ صَوْلَةَ البُزْلِ القناعيسِ

فانظر إلى صلابة هذا الكلام. والفرزدق يجرى على طريقة واحدة، والتصرف فى الوجوه أبلغ...".

وفى "العِقْد الفريد" لابن عبد ربه (ق٣- ٤هـ) عن اختلاف الناس فى أشعر شعراء الجاهلية: "قال النبى صلى الله عليه وسلم، وذُكر عنده امرؤ القيس بن حُجْر: هو قائد الشعراء وصاحبُ لوائهم. وقال عمرُ بن الخطّاب للوَفْد الذين قَدِموا عليه من غَطَفان: مَنِ الذى يقول:

حلفتُ فلم أتركْ لنَفْسِك رِيبةً وليس وراء الله للمرءِ مَذْهَبُ؟

قالوا: نابغة بنى ذُبيان. قال لهم: فمن الذى يقول هذا الشعر:

أتيتُك عاريًا خَلَقًا ثِيَابى على وَجَلٍ تُظَنُّ بِى الظُّنُونُ

فألفيتُ الأَمانةَ لم تَخُنْها كذلك كان نُوحٌ لا يَخُونُ؟

قالوا: هو النابغة. قال: هو أشعرُ شُعرائكم. وما أحسب عُمَرَ ذهبَ إلا إلى أنه أشعرُ شُعراء غَطَفان. ويَدُلّ على ذلك قوله: هو أشعرُ شُعرائكم. وقد قال عمر لابن

عباس: أنشدْنى لأشعر الناس، الذى لا يُعاظِل بين القوافى ولا يَتَتَبَّع حُوشِى الكلام. قال: مَنْ ذلك يا أمير المؤمنين؟ قال: زُهَيْر بن أبى سُلْمَى. فلم يَزل يُنْشِده من شعره حتى أصبح. وكان زُهَيْر لا يَمْدَح إلا مُسْتَحِقًّا كمَدْحه لِسِنَان بن أبى حارثة وهَرِم بن سِنَان، وهو القائِل:

وإنّ أشعر بيتٍ أنتَ قائلُه ... بيتٌ يُقال إذا أنشدتَه: صَدَقا

وكذلك أَحْسَنُ القولِ ما صدّقه الفعل. قالت بنو تَميم لسَلّامة بن جَنْدَل: مَجِّدْنا بشعرك. قال: افعلوا حتى أقول. وقيل للَبِيد: مَنْ أشعر الشعراء؟ قال: صاحبُ القُروح. يريد امرأ القيس. قيل له: فبعده مَنْ؟ قال: ابن العِشْرين. يعنى طَرَفة. قيل له: فبعده مَنْ؟ قال: أنا. وقيل للحُطَيْئَة: من أَشْعَرُ الناس؟ قال: النابغة إذا رَهِب، وزُهَيْر إذا رَغِب، وجَرِير إذا غَضِب. وقال أبو عمرو بن العلاء: طَرَفَةُ أشعرُهم واحدةً. يعنى قصيدته: "لِخَوْلَةَ أطلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ". وفيها يقول:

ستُبْدِى لك الأيامُ ما كنتَ جاهلًا ... ويَأتيك بالأخبار مَنْ لم تُزَوِّدِ

وأُنْشِد النبى صلى الله عليه وسلم هذا البيتَ، فقال: هذا من كلام النُّبُوَّة. وسمع عبد الله بن عمر رجلًا ينشد بيت الحُطيئة:

متى تَأْتِه تَعْشُو إلى ضَوْء نارِه ... تَجِدْ خَيْرَ نارٍ عندها خيرُ مُوقِدِ

فقال: "ذاك رسولُ الله صلى الله عليه وسلم" إعجابا بالبيت. يعنى أنّ مثل هذا المدح لا يستحقّه إلا رسول الله صلى الله عليه وسلم. وسُئِل الأصمعى عن شعر النابغة، فقال: إنْ قلتَ: "ألينُ من الحرير" صدقتَ، وإن قلتَ: "أشدّ من الحديد" صدقت. وسُئِل عن شعر الجعدى، فقال: مُطْرَفٌ بآلاف، وخِمارٌ بِوَافٍ. وسُئِل حمَّاد الراوية عن شعر ابن أبى رَبيعة، فقال: ذلك الفستق المُقشَّر الذى لا يُشْبَع منه. وقالوا فى عمرو بن الأهتم: كان شعره حُلَلًا مُنَشَّرَة. وسُئل عمرو بن العلاء عن جَرِير والفَرَزْدق، فقال: هما بازِيَان يَصيدان ما بين الفِيل والعَنْدبيل. وقال جرير: أنا

مدينةُ الشعر، والفَرزدقُ نَبْعَتُه. وقال بلالُ بن جرير: قلت لأبى: يا أبت، إنك لم تَهْجُ قومًا قطُّ إلا وضَعْتَهم إلا بنى لجَأ. قال: إنّى لم أجد شرفًا فأَضَعَه ولا بناء فأهدمَه.

واختلف الناس فى أَشعر نصف بيت قالته العربُ. فقال بعضهم: قولُ أبى ذُؤَيْب الهُذَلِى: "والدهرُ ليس بمُعْتِبٍ من يَجْزَعُ". وقال بعضهُم: قول حُمَيْد بن ثَور الهِلالى: "نُوَكَّلُ بالأدنى، وإنْ جَلَّ ما يَمْضِى". وقال بعضهُم: قول زُمَّيْل: "ومَنْ يَكُ رهنًا للحوادث يَغْلَقِ". وهذا ما لا تُدْرَك غايته ولا يُوقَف على حده. والشعر لا يفوت به أحد، ولا يأتى له بديع إلا أتى ما هو أبدعُ منه. ولله دَرّ القائل: أشعر الناس مَنْ أبدع فى شعره. ألا ترى مَرْوان بن أبى حَفْصَة، على موضعه من الشعر وبُعْد صِيته فيه ومَعرفته بغَثِّه وسَمِينه، أنشدوه لامرئ القَيْس، فقال: هذا أشعرُ الناس. وقد قالوا: إنَّ لحسَّان بن ثابت أفخرَ بيت قالته العرب، وأحكمَ بيت قالته العرب. فأما أفخر بيت قالته العرب فقوله:

وبيوم بَدْرٍ إذ يردّ وجوهَهم ... جِبريلُ تحت لِوائنا ومحمَّدُ

وأما أحكم بيت قالته العرب فقوله:

وإنَ امرًا أَمْسَى وأصبح سالِمًا ... من النَّاس إلا ما جَنَى لَسَعِيدُ

وقالوا: أهجى بيت قالته العرب قول جرير:

والتَّغْلِبىُّ إذا تَنَحْنَحَ للقِرَى ... حَكَّ اسْتَه وتمثَّلَ الأمْثَالاَ

ولما قال جرير هذا البيت قال: والله لقد هجوتُ بنى تَغْلِب ببيتٍ لو طُعِنوا فى أستاههم بالرِّماحِ ما حَكُّوها. ويقال: إن أبدع بيت قالته العرب قولُ أبى ذُؤَيْبٍ الهُذَلى:

والنفسُ راغبةٌ إذا رَغَّبْتَها ... وإذا تُرَدُّ إلى قَليلٍ تَقْنَعُ

ويقال: إنَّ أصدق بيت قالته العرب قولُ لَبِيد:

ألاَ كُلُّ شىء ما خلا اللهَ باطلُ ... وكُلُّ نَعِيمٍ لا محالةَ زائلُ

وذُكِر الشعر عند عبد الملك بن مَرْوان فقال: إذا أردتُم الشعر الجيِّد فعليكم بالزُّرْق من بنى قيس بن ثَعلبة، وهم رَهْط أعشى بَكْر، وبأصحاب النخل من يَثْرِب، يريد الأوس والخَزْرج، وأصحاب الشَّعَف من هُذَيْل، والشَّعَف: رؤوس الجبال".

ومن "الموازنة بين الطائيين" نقتبس ذلك النص الذى صدَّر به الآمدى (ق٤هـ) كتابه: "وجدتُ... أكثر من شاهدتُه ورأيتُه من رواة الأشعار المتأخرين يزعمون أن شعر أبى تمام حبيب بن أوس الطائى لا يتعلق بجيّده جيّدُ أمثاله، ورَدِيُّه مطروحٌ ومرذول، فلهذا كان مختلفا لا يتشابه، وأن شعر الوليد بن عبيد البحترى صحيح السبك حسن الديباجة، وليس فيه سفسافٌ ولا رَدِيٌّ ولا مطروحٌ. ولهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا. ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما وكثرة جيدهما وبدائعهما، ولم يتفقوا على أيهما أشعر، كما لم يتفقوا على أحدٍ ممن وقع التفضيل بينهم من شعراء الجاهلية والإسلام والمتأخرين، وذلك كمن فضَّل البحترى ونسبَه إلى حلاوة اللفظ وحسن التخلص ووضْع الكلام فى مواضعه وصحة العبارة وقرب المأتى وانكشاف المعانى، وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، ومِثْل من فضَّل أبا تمام ونسبَه إلى غموض المعانى ودقتها وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعانى والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفى الكلام، وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة، وذهب إلى المساواة بينهما. وإنهما لأن البحترى أعرابى الشعر مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكرَه الألفاظ ووحشىّ الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السُّلَمِى ومنصور وأبى يعقوب المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أَوْلَى، ولأن أبا تمام شديد التكلف صاحب صنعةٍ ومستكرَهُ الألفاظ والمعانى، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعانى المولَّدة، فهو بأن يكون فى حَيِّز مسلم بن الوليد

ومن حذا حذوه أحقّ وأشبه. وعلى أنى لا أجحد سبكه وصحة معانيه، ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب وسلك هذا الأسلوب لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته. ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندى لتباين الناس فى العِلْم، واختلاف مذاهبهم فى الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر فى امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى، ولا فى جرير والفرزدق والأخطل، ولا فى بشار ومروان والسيد، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم، لاختلاف آراء الناس فى الشعر، وتباين مذاهبهم فيه. فإن كنتَ... ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويُؤْثِر صحة السَّبْك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحترى أشعر عندك ضروةً. وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعانى الغامضة التى تُسْتَخْرَج بالغوص والفكرة، ولا تَلْوِى على غير ذلك، فأبو تمام عندك أشعرُ لا محالة.

فأما أنا فلست أُفْصِح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكنى أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا فى الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، فأقول: أيهما أشعر فى تلك القصيدة، وفى ذلك المعنى. ثم احكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علمًا بالجيد والردئ. وأنا أبتدئ بما سمعتُه من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى عند تخاصمهم فى تفضيل أحدهما على الآخر، وما ينعاه بعضٌ على بعضٍ، لتتأمل ذلك وتزداد بصيرة وقوة فى حكمك إن شئت أن تحكم، أو اعتقادك فيما لعلك تعتقده مع احتجاج الخصمين به.

قال صاحب أبى تمام: كيف يجوز لقائل أن يقول إن البحترى أشعر من أبى تمام، وعن أبى تمام أخذ، وعلى حَذْوه احتذى، ومن معانيه استقى، وباراه حتى قيل: الطائى الأكبر والطائى الأصغر، واعترف البحترى بأن جيد أبى تمام خيرٌ من جيده على كثرة جيد أبى تمام؟ فهو بهذه الخصال أن يكون أشعر من البحترى أولى من أن

يكون البحترى أشعر منه. قال صاحب البحترى: أما الصحبة فما صحبه ولا تلمذ له، ولا روى ذلك أحدٌ عنه ولا نقله، ولا رأى قط أنه محتاج إليه. ودليلُ هذا الخبرُ المستفيضُ عن اجتماعهما وتعارفهما عند أبى سعيدٍ محمد بن يوسف الثغرى، وقد دخل إليه البحترى بقصيدته التى أولها: أأفَاقَ صَبٌّ من هوًى فأُفِيقا؟... ".

ومن كتب الموازنة كتاب "الموازنة بين أبى تمام والبحترى" للآمدى (ق٤هـ)، وكتاب "الوساطة بين المتنبى وخصومه" للقاضى الجرجانى (ق٤هـ)، وإعجاز القرآن" للباقلانى (ق٤ - ٥هـ). وفى العصر الحديث رأينا كتاب قسطاكى الحمصى: "منهل الوُرَّاد فى علم الانتقاد"، وكتاب زكى مبارك: "الموازنة بين الشعراء"، وكتاب طه حسين: "حافظ وشوقى"، وكتاب عباس حسن: "بين المتنبى وشوقى- دراسة ونقد وموازنة". وهناك أبحاث فى عصرنا توازن بين الشعر العمودى وشعر التفعيلة. وأهل الأدب فى عصرنا منقسمون بين العقاد وطه حسين: فقوم يرفعون هذا، وقوم يتعصبون لذاك. وإلى جانب ذلك هناك كتب أخرى تتضمن موازنات أدبية، وإن لم تستقل بها، ككتاب "طبقات الشعراء" لابن سلام الجمحى (ق٢ - ٣هـ)، و"أخبار أبى تمام" للصولى (ق٣- ٤هـ)، و"العمدة" لابن رشيق القيروانى (ق٥هـ)، وكتاب "الذخيرة" لابن بسام (ق٦هـ)، و"المثل السائر" لابن الأثير (ق٦ - ٧هـ). وذكر د.زكى مبارك فى آخر كتابه: "الموازنة بين الشعراء" ما كان يقوم به أستاذه الشيخ محمد المهدى من موازنات بين الشعراء، وبين الخطباء أيضا كالموازنة التى عقدها بين خُطَب قُسّ بن ساعدة الإيادى وأكثم بن صيفى من حيث الموضوع والعبارة والمعانى وأحوال الخطيب وغير ذلك، فضلا عن موازناته بين العصور الأدبية المختلفة.

وحين نشر المازنى سنة ١٩١٤ فى جريدة "عكاظ" الأسبوعية نقده لشعر حافظ إبراهيم بدأ بإقامة موازنة بين شاعرية شكرى وشاعرية حافظ، فقال: "لا نجد

أبلغ فى إظهار فضل شكرى والدلالة عليه وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكرى وآخر ممن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم، فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضا فى المذهب وتباينا فى المنزع من هذين. والضد، كما قيل، يُظْهِر حسنَه الضدُّ... حافظ نشأ أول ما نشأ بين السيف والمدفع، ومن أجل ذلك ترى فى شعره شيئا من خشونة الجندى، وانتظام حركاته واجتهاده، وضعْف خياله وعجْزه عن الابتكار والاختراع والتفنن. ولعل هذا هو السبب أيضا فى أن حافظا لا يقول الشعر إلا فيما يُسْأَل القول فيه من الأغراض. بيد أنه على ما به من ضيق فى المضطرب وتخلف فى الخيال كان أفصح لسان تنطق به الصحف، وأقدر الناس على نظم معانيها وتنضيد أخبارها وتنسيق فِقَرها لو أن هذا مما يُحْمَد عليه الشاعر أو أن فى هذا فخرا لأحد، شاعرًا كان أو غير شاعر... أما شكرى فشاعر لا يصعِّد طَرْفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية ولا يصوِّبه إلى أعمق من قلبها. ذلك دَأْبُه وكَدُّه. وهو لا يبالغ كحافظ فى تحبير شعره وتدبيجه، بل حَسْبُه من الوَشْى والتطريز أن يُسْمِعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد، وأن يفضى إليك بنجوى القلوب والضمائر، وأن يريك عيون الندى على خدود الزهر، وافترار ضوء القمر على مكفهر القبور، ووميض الابتسامات فى ظلام الصدور، وأن يُنْشِقك نسيم الرياض وأنفاس السَّحَر، وأن يشعرك هزة الحنين ودفعة اليأس والأمل، وأن يغوص بك فى لجج الفكر ليكشف لك عن معانٍ لا يدركها التعبير، ويتناول أبسط معانى الطبيعة والعقل وأشدها ارتباطا بالحياة واتصالا بالنفس ثم يصوغ لك منها شعرا نقى المُسْتَشَفّ كثير الماء جم المحاسن... إن حافظا إذا قيس إلى شكرى كالبركة الآجنة إلى جانب البحر العميق الزاخر".

وفى كتاب "النثر الفنى فى القرن الرابع" لزكى مبارك مقارنة بين "رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى و"رسالة التوابع والزوابع" لابن عبد ربه الأندلسى.

وفى مقدمة كتاب "فصول من النقد عند العقاد" قام محرره محمد خليفة التونسى بالمقارنة بين أسلوب العقاد وأسلوب طه حسين. كما نجد فى كتاب "قضايا الإنسان فى المسرح العربى المعاصر – دراسة مقارنة" للدكتور عز الدين إسماعيل مقارنة بين الطريقة التى عالج بها توفيق الحكيم وتلك التى عالج بها على أحمد باكثير أسطورة أوديب. وقد اطلعتُ للدكتورة عبير سلامة على بحث صغير فى الموازنة بين قصة "النداهة" ليوسف إدريس وقصة "النداهة" لسليمان فياض من حيث الموضوع والبيئة والدلالة. وللدكتورة وفاء كامل فايد دراسة أسلوبية مفصلة فى الموازنة بين الرثاء عند الشعراء المحافظين وبينه عند الشعراء المجددين بعنوان "قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان – دراسة أسلوبية إحصائية".

ومثالا على الموازنة التطبيقية ننقل النص التالى من كتاب عباس حسن: "بين المتنبى وشوقى – دراسة ونقد وموازنة"، وهو فى الموازنة الشعرية، ويدور حول مدى التوفيق الذى أصابه كل من المتنبى وشوقى فى استعمال المفردات والتراكيب فى شعريهما. قال: "فأما المتنبى فلم يوفق إلا قليلا فى اختيار كلماته المفردة وكلامه المركب... وهذه طائفة منه ندع للقارئ الحكم عليها مفردة ومركبة بما يراه، مسترشدا بما دوّنه الناقدون البلاغيون:

وأن البُخْتَ لا يُعْرِقْن إلا ... وقد أَنْضَى العُذَافِرَةَ اللِّكَاكَا

...

سَلِى عن سيرتى فرسى وسيفى ... ورمحى والهَمَلَّعَةَ الدِّفَاقَا

ويقول متغزلا يصف الشَّعْر:

...

حالكٌ كالغُدَاف جَثْلٌ دَجُوجِىٌّ ... أثيثٌ جَعْدٌ بلا تجعيدِ

...

عَظُمْـــتَ، فلـــما لم تُكَلَّـــمْ مهابــةً   تواضعتَ، وهو العُظْم عُظْمًا عن العُظْمِ

...

وبـــه يُــضَنُّ عــلى البريَّـــةِ لا لهـــا   وعليـــه منهـــا لا عليهـــا يُوسَـــى

...

العـارضُ الهَتِنُ ابـنُ العـارضِ الهَتِنِ ابــ   ـنِ العـارضِ الهَتِنِ ابـنِ العـارضِ الهَتِنِ

... ويمدح ابن العميد بالكرم:

فَتًـى فاتـت العَـدْوَى مـن النـاس عَيْنُـهُ   فــما أرمــدتْ أجفانَــه كثــرةُ الرُّمْــدِ

فما معنى البيت؟ وإن كان معناه كما دونه الشراح فهل أحسن اختيار الكلمات فى المديح؟ وهل يسوغ هنا ذكر العدوى والرمد حيث يريد أن يقول: "إن الناس عميٌ، وهو البصير بينهم. فعيون الناس لم تصل إليه، فهو بصير بالمكارم، والناس عُمْيٌ عنها"؟... ويقول مادحا:

ومـــن توهمـــتُ أن البحـــر راحتـــه   جـــودًا وأن عطايـــاه جـــواهرُهُ

فهل يحسن فى المدح أن يقال: "توهمتُ"، وهى كلمة لم تجر فى الاستعمال الشائع إلا مجرى الشك أو ما هو أضعف منه؟...

أُحَـــادٌ أم سُـــدَاسٌ فى أحـــادٍ   لُيَيْلَتُنـــا المنوطـــةُ بالتنـــادِ؟

لقد علم المتنبى أن التصغير قد يكسب الكلمة خفة ورشاقة إذا عُبِّر به عن شيء لطيف أو خفى أو قليل أو نحو ذلك، فأتى بكلمة "لييلتنا" مصغرةً ناسيا شرط الحسن فى التصغير وما جلبه هنا من ثِقَل، فوق ما فى البيت من غموض معنوى شديد... وهل يرضى الأدباء عن استعمال المصطلحات النحوية وأشباهها حيث يقول مادحا:

إذا كـــان مـــا تنويـــه فعـــلا مـــضارعا   مـــضى قبـــل أن تلقـــى عليـــه الجـــوازم

وقوله:

أمـضى إرادتـه، فـ"سـوف" لـه "قَـدٌ"   واسـتقرب الأقـصى، فـ"ثَـمَّ" لـه "هنـا"

... وبعد، فتلك نماذج من عيوب المتنبى اللفظية. وإنها لقليلة إلى جانب ما فى ديوانـه مـن عيـوب لا تقتـصر عـلى أبيـات فـرادى منثـورة فى قليـل مـن القـصائد والمقطوعات، بل إنك لترى العيوب تتخلل منظومات كاملة، ولا تقتصر فيها على بيت بل تموج خلال المقطوعة أو القصيدة... ومن عجب أن تكون ألفاظ المتنبى على هذه الشاكلة وأن تفقد تجانسها وائتلافها فى مواطن كثيرة مع ما نال من شهرة وما عُرِف عنه من تجويد وحرص على استصفاء شعره وتنقيته من الشوائب ودفعه للعالم اللغوى النحوى الأديب ابن جنى ليقرأه عليه ويراجعه فيه. فكيف به لو لم يفعل؟ نعم عجيب أن تكون ألفاظ المتنبى على ما وصفنا حتى وجد فيها كثير من قدامى اللغويين والأدباء والنحاة بغيتهم من الأمثلة والشواهد المعيبة، ودونوا عنها وعن صاحبها أحكاما لا نرضاها لشاعر كالمتنبى... وإذا كنا قد عرضنا لألفاظ المتنبى بما سبق فـإن الحـق والإنـصاف يفرضـان أن نعـترف لـه بالمقـدرة والبراعـة فى اختيارهـا وحسن انتقائها أحيانا حتى ليكاد يسبق فيها جمهرة الشعراء...

وأما شـوقى فكلماتـه منتقـاة، وألفاظه مختـارة. يضع الكلمـة اللائقـة فى الموضـع اللائـق... تتوسـط أخـواتٍ مؤتلفـاتٍ فـلا نفـور ولا قلـق ولا إكـراه. ومـا مَثَلُـه إلا كالـصيرفى النقـادة: يختـار الـدراهم الجيـاد، ويـرفض زائفهـا... فـإن سـاغ للقـدامى أن يباهوا بألفاظ البحترى وأبى نواس ويعدوها المثل الأعلى للجمال اللفظى فما أجدرنا أن نضم إليهما شوقى... والحق أن شوقى من هذه الناحية بارع خبير، وتزداد براعتُه وضوحًا، وخبرتُه جلاءً فى قصائده التى صاغها بعد عودته من المنفى، تلك العودة التى كانت فاتحة حياة أدبية جديدة تتسم بالنضوج والكمال والخِصْب والسمو إلى آفاق أدبية عالية بعيدة المدى. ومن الخير أن نعرض صورا من ألفاظه فى مرحلتيه:

الأولى والأخيرة، فاستمع إليها، وقف عند كل كلمة من كلماتها... يقول من قصيدة فى انتحار الطلبة:

فـــيمَ تَجْنُـــونَ عَـــلى آبـــائِكُم   أَلَـــمَ الثُكـــلِ شَـــديدًا فى الكِـــبَرْ
وَتَعُقّـــــونَ بِـــــلادًا لَمْ تَـــــزَلْ   بَـــيْنَ إِشْـــفاقٍ عَلَـــيكُم وَحَـــذَرْ؟
فَمُـــــصابُ المُلْـــــكِ فى شُـــــبّانِهِ   كَمُـصابِ الأَرضِ فى الـزَّرْعِ النَّـضِرْ
لَـــيسَ يَـــدْرى أَحَـــدٌ مِـــنكُم بِـــما   كـــانَ يُعْطَـــى لَـــو تَـــأَنّى وَانْتَظَـــرْ
رُبَّ طِفْـــلٍ بَـــرَّحَ البُـــؤْسُ بِـــهِ   مُطِـــرَ الخَـــيْرَ فَتِيًّـــا وَمَطَـــرْ
وَصَـــــبِيٍّ أَزْرَتِ الـــــدُّنيا بِـــــهِ   شَـــبَّ بَـــيْنَ العِـــزِّ فيهـــا وَالخَطَـــرْ
وَرَفيـــــــــعٍ لَمْ يُـــــــــسَوِّدْهُ أَبٌ   مَـنْ أَبُـو الـشَّمسِ؟ وَمَـنْ جَـدُّ القَمَـرْ؟
فَلَـــكٌ جـــارٍ، وَدُنْيَـــا لم يَـــدُمْ   عِنْـدَها الـسَّعْدُ وَلا الـنَّحْسُ اسْـتَمَرّ

وقِفْ عند ألفاظه واحدة واحدة فى قصيدة أبى الهول، التى منها:

أَبـا الهَـوْلِ، مـا أَنـتَ فى المُعـضِلاتِ؟   لَقَـد ضَـلَّتِ الـسُّبْلَ فيـكَ الفِكَـرْ
تَحَـــيَّرَتِ البَـــدْوُ: مـــاذا تَكـــونُ؟   وَضَـلَّت بِـوادى الظُّنـونِ الحَـضَرْ
فَكُنْـــتَ لَهُـــم صـــورَةَ العُنْفُـــوانِ   وَكُنـتَ مِثـالَ الحِجَـى وَالبَـصَرْ
وَسِرُّكَ فى حُجْبِـــــــهِ كُلَّـــــــما   أَطَلَّـــت عَلَيـــهِ الظُّنـــونُ اســـتَتَرْ
وَمـــا راعَهُـــم غَـــيْرُ رَأسِ الرِّجـــالِ   عَـلى هَيْكَـلٍ مِـن ذَواتِ الظُّفُـرْ
وَلَـو صُـوِّروا مِـن نَـواحى الطِّبـاعِ   تَوالَـوْا عَلَيـكَ سِـباغَ الـصُّوَرْ
فَيـــا رُبَّ وَجْـــهٍ كَـــصافى النَّمِـــيرِ   تَـــشابَهَ حامِلُـــهُ وَالنَّمِـــرْ
أَبـــا الهَـــوْلِ، وَيحَـــكَ! لا يُـــسْتَقَلّ   مَـعَ الـدَّهرِ شَـىء وَلا يُحْتَقَـرْ
تَهَـــزَّأتَ دَهْـــرًا بِـــدِيكِ الـــصَّباحِ   فَنَقَّـــرَ عَيْنَيْـــكَ فـــيما نَقَـــرْ
أَســالَ البَيــاضَ، وَسَــلَّ الــسَّوادَ   وَأَوغَـــلَ مِنقـــارُهُ فى الحُفَـــرْ
فَعُـــدْتَ كَأَنَّـــكَ ذو المحبِـــسَيْنِ   قَطِيـعَ القِيـامِ سَـلِيبَ البَـصَرْ

كَـــأَنَّ الرِّمـــالَ عَــلى جانِبَيْـــكَ وَبَـــينَ يَــدَيْكَ ذُنُــوبُ البَـــشَرْ
كَأَنَّـــكَ فيهـــا لِـــواءُ الفَـــضاءِ عَـــلى الأَرضِ أَو دَيْـــدَبانُ القَـــدَرْ
كَأَنَّـــكَ صـــاحِبُ رَمْـــلٍ يَـــرَى خَبَايـــا الغُيُـــوبِ خِـــلالَ الـــسَّطَرْ
أَبـــا الهَـــوْلِ، أَنـــتَ نَـــديمُ الزَمـــانِ نَجِـــيُّ الأَوانِ سَـــمِيرُ العُـــصُرْ
بَـــسَطْتَ ذِراعَيْـــكَ مِـــن آدَمٍ وَوَلَّيْـــتَ وَجْهَـــكَ شَـــطْرَ الزُّمَـــرْ
تُطِـــلُّ عَـــلى عـــالَمٍ يَـــسْتَهِلُّ وَتُـــوفِي عـــلى عـــالَمٍ يُحْتَـــضَرْ
فَعَـــيْنٌ إِلى مَـــن بَـــدا لِلوُجـــودِ وَأُخْـــرَى مُـــشَيِّعَةٌ مَـــنْ غَـــبَرْ
فَحَـــدِّثْ، فَقَـــد يُهْتَـــدَى بِالحَـــديثِ وَخَـــبِّرْ، فَقَـــد يُؤْتَـــسَى بِـــالخَبَرْ

... تلك صور من ألفاظ شوقى لم أتخيرها ولم أقصد إلى انتقائها، فما لها فضل على سواها. وبحسبك أن تقلب صفحات ديوانه فتصادف نظائرها بل خيرا منها. على أن شوقى شاعر، كسائر فرسان الشعر، له كبوات وسقطات، فليس المتنبى ولا غيره بدعا فى زلاته وهفواته. وفضل الشاعر فى هذه الناحية إنما يكون بقلة الزلل وخفة السَّقَط. أما الشاعر المبرَّأ فلم تره الدنيا، ولم يعرفه الأدب. ومن ثم وجب قصر الموازنة اللفظية بين المتنبى وشوقى على هذه الناحية، ناحية كثرة العيوب واستفاضة الزلل. وهذه وحدها لا تكفى، فقد تكون كثرة العيوب محتمَلة لأنها لم تبلغ من القبح والشناعة مبلغا كبيرا، وقد تكون استفاضة الزلل هينة لا تبلغ فى ثقلها ما يبلغه نوع واحد آخر. فلا بد، للحكم الصحيح، من الموازنة بين كثرة العيوب اللفظية ونوعها معا، أو كما يقولون: لا بد فى الموازنة اللفظية من ملاحظة الكمّ والكيف معا. ولكن عيوبه بالنسبة لألفاظ المتنبى أقل، ووزنها أخف.... ومما يؤخَذ على شوقى فى ألفاظه استخدامُه بعض القديم الذى لا يلائم العصر أو لا يناسب الموضوع كاستعماله كلمات "الهودج والحُدَاء والإناخة واللُّجُم والنجائب والسُّرُج والأَعِنَّة وأشباهها فى قصائد مختلفة لا تحسن فيها هذه الكلمات... وللألفاظ القديمة نصيب من غزلياته

جارى فيه الشعراء السابقين الذين رددوها جيلا بعد جيل كـ"الرِّئْم والبان والعَلَم وظبى جاسم" وأمثال هذا... وفى ألفاظه عيب آخر يضرب فى نواحى شعره، ويكاد يتخللها جميعا. ذلك أنه يؤثر الرقة فى أغلب لفظه وإِنْ أباها المقام، ويتوقَّى الجزالة وإِنْ تطلَّبَها الغرض. وهذا عيب لا فسحة فيه لعذر. وشأنه شأن المتنبى، الذى يناقضه فيلتزم الجزالة فى أغلب مواقفه لا يبالى أصلحت لها أم لم تصلح...".

وهذا مثال آخر على الموازنة التطبيقية، ولكنْ هذه المرة فى ميدان النثر لا الشعر. وهى مأخوذة من كتابى: "دراسات فى النثر العربى الحديث": "لكل كاتبٍ من الكُتَّاب البارزين أسلوبه الخاص به فى تحبير المقالات: فهذا بسيط الأسلوب هادئ النفس خافت النبرة لا ينفعل كثيرًا ولا يحب الدخول فى جدالٍ مع الآخرين، وذاك مُدَمْدِمٌ نارى الطبع صارم العبارة ينقض كالصاعقة على خَصْمه يبغى تمزيقه، وذاك شاعرى اللغة يوشِّى كتاباته بالصور المحلقة والتعبيرات الطازجة ويميل إلى التَّكرار والتأكيد، ورابع يحتفل بصياغة كلامه ويُضَمِّن ما يكتبه الألفاظ المعجمية والعبارات الفخمة والتراكيب القديمة، وقد يسجع ويجانس، وخامس يحب الإيجاز، وسادس يؤثر الإطناب، وسابع يميل إلى الإغراب فى تراكيبه وصوره فلا يفهم القارئ عنه إلا بشِق النفس، وقد تفوته أشياء لا يستطيع لها فهمًا... وهكذا مما يعرفه المعنيون بمسألة الأساليب.

فيعقوب صروف مثلًا يقصد إلى قول ما يريده مباشرةً دون مقدمات أو إطناب، هادفًا إلى تَجْلية ما عنده من أفكار ومشاعر بأسلوب سهل اللفظ والتركيب والعبارة، فلا إغراب ولا عثكلة بتقديمٍ أو تأخير لا داعى له أو لف ودوران، كما أنه لا يستعين بالتعبيرات المحفوظة ولا بالسجع والتزاويق البديعية، فضلًا عن أنه قد أدخل فى العربية ألفاظًا وتعبيرات لم يكن لها بها عهد من قبلُ، أو على الأقل: ساعد

على نشْرها، مثل "الأحافير، والغواصة، والدبابة، والكحول، وتنازع البقاء، والمثل الأعلى، ومناجاة الأرواح".

وكان لشكيب أرسلان فى أول أمره احتفاء بصياغة العبارة جريًا على سُنَّة نفر من كتاب العرب القدماء ممن يستعينون بفخم الألفاظ والتراكيب والسجع والجناس، ثم أخذ يميل إلى الأسلوب الجديد المباشر، وإن لم يتخلَّص من طريقته الأولى تخلُّصًا تامًّا، وبخاصة حين تهتاج مشاعره فيُطْنِب ويُزاوِج ويجانس. ومن ألفاظه القديمة "اللأواء (التعب)، والشناخيب (قمم الجبال)، والبَأْو (الكِبْر)، والشِّقْص (النصيب)، ويَدُوكُون (يضطربون)، ويَأْرِزُون (يلتجئون)... وهكذا.

ويقع أسلوب المنفلوطى بين الأسلوب القديم الذى يحتفى بالسجع والجناس والازدواج والتراكيب الفخمة والألفاظ الغريبة وبين الأسلوب الجديد الذى لا يهتم بشىء من ذلك، بل يجعل وُكْدَه إيصال الأفكار والمشاعر إلى القرَّاء من أقرب طريق. وإن فى أسلوبه نصاعةً وإحكامَ تركيبٍ، وشيئًا من الازدواج مع قدر كبير من السلاسة والقصد إلى المعنى والإحساس. وقد يستعمل بين الحين والحين لفظًا قديمًا لكن دون تقعُّرٍ، كما يميل إلى الترادف والإكثار من المفعول المطلق بأنواعه المختلفة، إلى جانب رقة نفس ونُبْل مقصدٍ. وقد أخذ عليه بعض مُنتقديه تزويق الضَّعف للناس وتصنُّع رقة الأحاسيس أو الإفراط فيها. وما بالرجل شىء من ذلك، بل به العطف على الضعفاء والمساكين، وإن أخطأ الطريق أحيانًا فبالَغ فى وصف أحوالهم استجلابًا للرحمة لهم. وهذا فى كتاب "العبرات" فحسب، أما فى سائر كتبه فتُطالعنا غَيْرَة على الدين والوطن والمجتمع، ودعوة قوية إلى الإصلاح وإلى إعطاء المرأة حقَّها والرفق بها.

ويتميز مصطفى صادق الرافعى، فى كتاباته الوجدانية كـ"المساكين" و"حديث القمر" و"رسائل الأحزان"، بأسلوبٍ جِدِّ مميَّزٍ حتى ليَعْسُر أن نجد له نظيرًا فى

الأساليب العربية قديمًا أو حديثًا. وهو أسلوب لا يلقى باله إلى الألفاظ المعجمية، كما أنه فى بعض الحالات يخلو من الفكرة البعيدة الأغوار، بيد أنه مع ذلك لا يُسْلِمك نفسه بسهولة. وهذا راجع إلى إغرابه فى تأْدية الفكرة التى قد تكون فى حد ذاتها قريبة المنال، لكنه يصطنع فى التعبير عنها طُرُقًا تبعد بها عن يد القارئ، فلا يستطيع عليها قبضًا، بالإضافة إلى لَفَتاته الذهنية والنفسية الخاصة التى لا نجدها عند غيره من الكُتّاب، مما يضفى على أسلوبه فى بعض الأحيان عُسْرًا ما كان أغناه عنه. لكنه مع هذا أسلوب شاعرى فى كثير من الأحيان، يمتلئ بالصور الرمزية العجيبة. وربما كان لإصابته بالصَّمم الذى عزله منذ فترة مبكرة من عُمْره عن الحياة فى صمتٍ مُطْبِق دَخْلٌ فى ذلك. وقد سَخِر طه حسين ذات مرة من أسلوبه فقال: إنه يذكِّره بامرأة تلد ولادةً عَسِرة. فما كان من الرافعى، الذى استفزَّته هذه السخرية، إلا أن أفحمه طالبًا منه أن يحاول مثل هذه الولادة، وسوف يتكفَّل بأن يُحْضِر له المولِّدة، ويدفع عنه أُجْرتها أيضا. ومع هذا كله فإن للرجل كتابات ذات أسلوب سَلِس بلَغ الغاية فى عُمْق الفكرة وقوة الحجة ونصاعة التعبير وإحكام الصياغة وبراعة التهكُّم. وأقوى مثال على هذا كتابه: "تحت راية القرآن"، الذى وضعه فى الرد على شَطَط طه حسين فى شبابه حين كتب بحثه: "فى الشعر الجاهلى"، فلم يستطع الرد على شىء مما فنَّد به الرافعى أفكاره المتسرِّعة التى ينقصها النُّضْج والتعمُّق.

ويلفت الأنظار إلى أسلوب جبران خليل جبران ما فيه من وجدانية حادة وثورة على القيود أيًّا كانت. وفى هذا من الخطر ما فيه، وإنْ غَشَّى ذلك بالعزف على أوتار الدعوة إلى الحرية ونَبْذ القديم، الذى يصوِّره بصورة الجثة العفِنة يَنخَر فيها الدود وما أشبه. وهو يحتفى بالموسيقى من خلال الترادف وتَكْرار الجمل والعبارات، وكذلك المزاوجة بينها أحيانًا. كما أنه مُولَع بالصور التشخيصية حتى عن أشد الأفكار أُلْفَةً للناس، وفى صوره كثير من الجدة والتجنيح. ولا يخلو أسلوبه من

قدرٍ من الخطابية والتصنُّع. وليس فى كتاباته عُمق فى الفكرة ولا الإحساس. وهذه الملاحظات موجودة فى أسلوبه الإنجليزى أيضًا.

ولا يختلف أسلوب مى زيادة فى خطوطه العامة عن أسلوب جبران إلا كما يختلف تَوْأَمان: ذكر وأنثى. فأسلوبها رقيق حالم، ولكن بمقدار أكثر مما لدى جبران، وإن خَلَتْ كتاباتها من التمرد. إنها تذكرنا بفتاة جميلة قد تزيَّنت، لكنها زينة الحييات. وكما أن فى أسلوب جبران وجدانيةً وجنوحًا إلى التصوير التشخيصى والتوقيع الموسيقى عن طريق التَّكرار والترادف والمزاوجة أحيانًا فكذلك نجد هذا فى أسلوب مى.

أما أسلوب العقاد فيختلف اختلافًا واضحًا عن الأساليب التى مرَّ ذكرُها، إذ يجمع بين سَعَة الثقافة وعُمْق الفكرة والاعتزاز بالنفس وجلال العبارة ومتانة التركيب، مع بُعدٍ عن التقعُّر فى اللفظ والعثكلة فى بناء الجملة. وهو لا يُجْهِد قرَّاءه ما داموا قد حصَّلوا من الثقافة ما يُمَكِّنهم من متابعة الموضوع الذى يكتب فيه. على أنه، فى المواطن الوجدانية، يتحوَّل إلى نَفْسٍ تذوب، كما فى الكلمة التى رثَى بها المازنى عليه رحمة الله أو فى بعض فصوله فى "الحسين أبو الشهداء"، أو إلى بركان يقذف بالحمم كما هو الحال فى حملاته على المستشرقين والمبشِّرين والشيوعيين وخصومه السياسيين. وبسبب ما يكسو أسلوبَه من جلالٍ، وفكرَه من عُمقٍ، يظن المتعجلون أنه أسلوب صعب لا جاذبية فيه. وهو وهْمٌ خاطئ تمامًا، إذ هو لمن يستطيع الارتفاع إلى مستواه أسلوب رائع ممتع.

ونختم بكلمة عن أسلوب المازنى، وهو أسلوب يمتاز بالسلاسة والحيوية، ويخلو من الكلمات المعجمية إلا نادرًا. كما تُقابلنا فيه عبارات وتراكيب عباسية إلى جانب بعض الألفاظ والتعابير العامية. وفيه أيضًا خفة رُوحٍ ومعابثة وبراعة فى الوصف والتصوير. ولا يتحرَّج المازنى من التهكُّم حتى على نفسه، وتَكثُر عنده

الجمل الاعتراضية، وبخاصة تلك التى يفضُّ بها اشتباك الضمائر موضحًا ما يعود عليه هذا الضمير أو ذاك، مع المغالاة فى ذلك أحيانًا على سبيل التفكُّه. وحواره القصصى من أبرع ما يكون مع التزامه بالفصحى، وهذا دليل على زيف دعوى مَنْ يزعمون أن الواقعية تقتضى من كُتاب القصة تسجيل حوارات أبطالهم باللهجات المحلية، ففُصْحاه آنذاك قريبة إلى حد كبير من لغة الحياة اليومية. وبهذا الأسلوب بَرَع المازنى فى اقتناص الشِّيات العقلية والنفسية المختلفة حتى لأشد الشخصيات إغراقًا فى العامية، مع المحافظة على الإعراب والبُعْد عن انحرافات العامية فى النطق والكتابة".

* * *

ولا تتوقف قضايا النقد الأدبى عند هذا، بل تشمل أيضا تقويم الشعراء والكتاب وإبداعاتهم. ومنذ وقتٍ جِدِّ مبكرٍ نجد كتبا ورسائل وفصولا خاصة بهذا الشاعر أو ذاك الكاتب كالكتب التى تتناول أخبار أبى نواس وأخبار أبى تمام وأخبار البحترى، وكتب الطبقات كـ"طبقات الشعراء" لكل من ابن سلام وابن المعتز، و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة، و"معجم الشعراء" للمرزبانى (ق٤هـ)، و"الأغانى" لأبى الفرج الأصفهانى، و"أخلاق الوزيرين" لأبى حيان التوحيدى (ق٤ – ٥هـ)، و"يتيمة الدهر" لأبى منصور الثعالبى (ق٤ – ٥هـ)، و"معجم الأدباء" لياقوت الحموى (ق٦ – ٧هـ)، و"نَفْح الطِّيب" للمَقَّرِىّ التلمسانىّ (ق١١هـ)، و"هِبَة الأنام فيما يتعلق بأبى تمام" و"الصبح المُنْبِى عن حيثية المتنبى" و"أَوْج التحرِّى عن حيثية أبى العلاء المعرِّى" ليوسف البديعى (ق١١هـ). هذا فى القديم، أما فى العصر الحديث فقد استفاض هذا اللون من التأليف استفاضة هائلة: فكَتَبَ العقاد مثلا عن عمر بن أبى ربيعة وجميل بثينة وأبى العلاء المعرى وابن الرومى والحسن بن هانئ وبشار والمتنبى والبارودى والساعاتى وشوقى، وكتب طه حسين عن المعرى وبشار

والمتنبى وحافظ وشوقى وعلى محمود طه وعدد من الشعراء الجاهليين والأمويين والعباسيين، وكتب زكى مبارك عن عمر بن أبى ربيعة وجميل وكُثَيِّر والعباس بن الأحنف والشريف الرَّضِيّ، وكتب شوقى ضيف عن البارودى وشوقى وابن زيدون، علاوة على الشعراء الكثار الذين اختص كلا منهم بفصل فى سلسلة كتبه عن تاريخ الأدب العربى، وكتب إبراهيم عوض عن عنترة والنابغة الجعدى وبشار بن برد وأبى نواس والمتنبى، واثنى عشر شاعرا من شعراء العصر العباسى فى كتاب "شعراء عباسيون"، والبارودى وابن المقفع وزكى مبارك.

❋ ❋ ❋

وإلى جانب الاهتمام بأفراد المبدعين تشمل القضايا النقدية كذلك تتبُّع الاتجاهات والتيارات الإبداعية وتسجيلها: وكان لدينا فى العصر الجاهلى مدرسة زهير وأتباعه، وهى مدرسة الصقل والتحكيك التى يقال إن كل شاعر من شعرائها كان يكرّس وقته لمدة حول كامل للنظر فيما نظمه من شعر قبل أن يذيعه فى الناس، وإن كنت لا آخذ هذا الكلام حرفيا، بل أرى أن المراد به القول بأن الشاعر كان يُعْنَى بترديد النظر فى عمله طويلا حتى إذا خرج من تحت يده كان أقرب ما يكون إلى الكمال، إذ من الصعب تصوُّر أن ينفق الشاعر عاما كاملا، كلما نظم شيئا من الشعر، فى مراجعة ما نظم. يقول الجاحظ فى "البيان والتبيين": "ومِنْ شعراء العرب مَنْ كان يدع القصيدةَ تمكث عنده حَوْلًا كَرِيتًا وزَمَنًا طويلًا يردِّد فيها نَظَرَه، ويُجِيل فيها عقله، ويقلِّب فيها رأيَه، اتّهامًا لعقله، وتتبُّعًا على نفسه، فيجعل عقلَه زِمامًا على رأيه، ورأيَه عِيارًا على شعره، إشفاقًا على أدبه، وإحرازًا لما خوّله الله تعالى من نِعْمَته. وكانوا يسمُّون تلك القصائدَ: "الحوليّاتِ والمقلَّدات والمنقَّحات والمُحْكَمات" ليصير قائلها فحلًا خِنْذيذًا، وشاعرًا مُفْلِقًا".

وإلى جانب هذه الطائفة الموسوسة كان هناك الشعراء الذين لا يعنُّون أنفسهم كل هذا العناء، بل يَقْبَلون ما تعطيهم إياه طبيعتهم دون مراجعة تذكر، فلا تحكيك ولا تقليب للنص على جميع وجوهه ومعاودة النظر فيه دائما. وفى أمثال هؤلاء يقول الجاحظ: "وجملة القول أنّا لا نعرف الـخُطَبَ إلّا للعرب والفُرْس... وفى الفُرس خُطَباء، إلّا أنّ كلَّ كلامٍ للفُرس وكلَّ معنىً للعجم فإنّما هو عن طُولِ فكرة، وعن اجتهاد رأى وطول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طُول التفكُّر ودِراسة الكتُب وحكايةِ الثانى علمَ الأول وزيادةِ الثالث فى علم الثانى حتَّى اجتمعت ثمار تلك الفِكَر عند آخِرهم. وكلُّ شىء للعرب فإنّما هو بديهةٌ وارتجال، وكأنّه إلهام. وليست هناك معاناةٌ ولا مكابدة ولا إجالةُ فكر ولا استعانة، وإنّما هو أن يصرفَ وَهْمَه إلى الكلام، وإلى رَجَزِ يومِ الخصام، أو حين يمتَح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صِراع أو فى حرب، فما هو إلّا أن يصرف وَهْمَه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذى إليه يقصد، فتأتيه المعانى أرسالًا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالًا، ثم لا يقيِّده على نفسه، ولا يدرّسه أحدا من ولده. وكانوا أُمِّيِّين لا يكتبون، ومطبوعِين لا يتكلَّفون، وكان الكلام الجيِّد عندهم أظهرَ وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهَر، وكل واحدٍ فى نفسه أنطَق، ومكانُه من البيان أرفع، وخطباؤهم للكلام أوجَد، والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفُّظ، ويحتاجوا إلى تدارُس، وليس هم كمن حَفِظ عِلْمَ غيرِه، واحتذى على كلام مَنْ كان قبله، فلم يحفظوا إلا ما عَلِق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم، من غير تكلف ولا قصد ولا تحفُّظ ولا طلب...".

والحق أن الجاحظ لا يقصد بالارتجال أن العرب كانوا يقولون خطبهم وينظمون شعرهم للتو واللحظة متى أرادوا ذلك، فالواقع أن ذهن الشاعر والخطيب الجاهلى لا يمكن أن يكون خاليا مما تركه السابقون من نظرائه، فهذا مستحيل. ولا

يمكن أن تمضى الثقافة على هذا المنوال، وإلا كان على كل فرد، متى ما أراد صنع شيء، أن يبدأ دائما من نقطة الصفر. أما المقصود من كلامه فهو أن أغلبية الشعراء والخطباء لا يرهقون أنفسهم إرهاقا شديدا ولا يجشمونها من الأمر عنتا، بل يتقبلون ما تواتيهم به قرائحهم المثقفة المدربة دون العكوف عليه بهمة طوال الوقت يسوونه وينفون عنه كل عيب ونقص مهما دق حتى يأتى فى نهاية المطاف أقرب ما يكون إلى الكمال، وكأنهم ليس عندهم شغلة ولا مشغلة إلا ذلك التحكيك وتلك التسوية. هذا كل ما هنالك. ومن هنا فليس من التناقض فى شيء أن نراه يقول بالتحكيك فى الحول الكريت، إذ هو فى كلامه عن الارتجال إنما يريد إلى القول بأن ذلك هو القاعدة العامة التى لا تنفى أن يكون هناك من الشعراء من يخرجون عليها وترهقهم الوسوسة الفنية إرهاقا.

ويصور ابن قتيبة الفريقين قائلا: "ومن الشعراء المتكلِّف والمطبوع: فالمتكلف هو الذى قَوَّم شعره بالثِّقَاف، ونقَّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزُهَيْرٍ والحطيئة. وكان الأصمعى يقول: زهيرٌ والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين. وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولىُّ المنقَّح المحكَّك. وكان زهيرٌ يسمى كبار قصائده: الحوليّات". وفى "الصناعتين" لأبى هلال العسكرى: "وقد كان هذا دأب جماعة من حذّاق الشعراء من المحدَثين والقدماء منهم زهير. كان يعمل القصيدة فى ستة أشهر، ويهذّبها فى ستة أشهر، ثم يُظْهِرها، فتسمّى قصائده: "الحوليات" لذلك. وقال بعضهم: خير الشعر الحولىّ المنقّح. وكان الحطيئة يعمل القصيدة فى شهر، وينظر فيها ثلاثة أشهر، ثم يُبْرِزُها. وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلةً، ثم ينظر فيها فيلقى أكثرها ويقتصر على العيون منها، فلهذا قَصُر أكثر قصائده. وكان البحترى يلقى من كل

قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به، فخرج شعره مهذبا. وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، وكان يرضى بأوّل خاطر فنُعِيَ عليه عيب كثير".

وفى هذا يقول الحطيئة:

الشِّعْرُ صعبٌ، وطويلٌ سُلَّمُهْ
والشعر لا يَسْطِيعه من يظلمُهْ
إذا ارتقى فيه الذى لا يَعْلَمُهْ
زَلَّتْ به إلى الحضيض قَدَمُهْ
يريد أن يُعْرِبَه فيُعْجِمُهْ

وقال عَدِى بن الرِّقَاع فى تنقيح شعره:

وقَصيدَةٍ قَدْ بِت أَجْمَعُ بَيْنَها ... حَتَّى أُقَوِّمَ مَيْلَها وسِنَادَها
نَظَرَ المُثَقِّفِ فى كُعُوبِ قَنَاتِهِ ... حَتَّى يُقِيمَ ثِقَافُهُ مُنَآدَها

ولسُوَيْد بن كُرَاعٍ فى ذات الموضوع:

أَبِيتُ بِأَبْوابِ القَوَافى كَأَنَّمَا ... أُصَادِى بها سِرْبًا مِنَ الوَحْش نُزَّعَا
أُكَالِئُهَا حَتَّى أُعَرِّسَ بَعْدَما ... يكُونُ سُحَيْرًا أَوْ بُعَيْدُ فأَهْجَعا
إِذَا خفْتُ أَنْ تُرْوَى عَلَيَّ رَدَدْتُهَا ... وَرَاءَ التَّرَاقِى خَشْيَةً أَنْ تَطَلَّعا
وَجَشَّمَنى خَوْفُ ابْنِ عَفَّانَ رَدَّهَا ... فَثَقَّفْتُهَا حَوْلًا حَرِيدًا ومَرْبَعا
وقَدْ كان فى نَفْسِى عليْها زِيَادَةٌ ... فَلَمْ أَرَ إِلّا أَنْ أُطِيعَ وأَسْمَعا

ومعروف أن كثيرا من قصائد العصر الجاهلى كانت تبدأ بالوقوف على الأطلال. صحيح أن عددا كبيرا أيضا من القصائد لم يكن يعرف هذا الابتداء، إلا أننا لم نسمع أن أحدا فى الجاهلية أو فى صدر الإسلام أو فى عصر بنى أمية قد هاجم هذا التقليد الراسخ. لكن الحال قد تبدل مع مجىء أبى نواس، الذى حمل فى مطلع أكثر

من قصيدة له على الأطلال والبكاء عليها، ونادى ذات مرة بأن يستبدل به التغنى بالخمر، وإن كان قد انتهى أمره بالتراجع والتوقف عن ذلك الهجوم. لكن يبقى أنه أراد أن يشق طريقا للقصائد العربية يخالف ما كان بعضها يسير فيه، ألا وهو طريق الوقوف على الطلل وإراقة الدموع عنده والاستعانة بصديق أو أكثر على مواجهة ما ينشأ عن ذلك الوقوف من غصص وحسرات ولهفة إلى الحبيبة، التى كانت قبلا تقطن هذا المكان وتضيئه بساطع جمالها الفتان، ثم مضت وغادرته وتركته للريح تسفى فوقه، وللآرام يَرُحْن ويجئن، وللغربان تقع فيه. وهذه بعض أبيات أبى نواس الافتتاحية التى أراد بها القضاء على ذلك التقليد الشعرى:

عاجَ الشَقِيُّ على دارٍ يُسائِلُها ... وَعُدْتُ أَسأَلُ عَن خَمّارَةِ البَلَدِ
لا يُرْقِئُ اللهُ عَيْنَىْ مَنْ بَكَى حَجَرًا ... وَلا شَفَى وَجْدَ مَن يَصْبو إِلى وَتَدِ
قالوا: ذَكَرْتَ دِيارَ الحَى مِن أَسَدٍ ... لا دَرَّ دَرُّكَ! قُل لى: مَن بَنو أَسَدِ؟
وَمَن تَميمٌ؟ وَمَن قَيْسٌ وَإِخوَتُهُم؟ ... لَيسَ الأَعاريبُ عِنْدَ اللهِ مِنْ أَحَدِ
دَع ذا، عَدِمْتُكَ! وَاشْرَبْها مُعَتَّقَةً ... صَفْراءَ تُعْنِقُ بَيْنَ الماءِ وَالزَّبَدِ
كَم بَيْنَ مَن يَشتَرِى خَمرًا يَلَذُّ بِها ... وَبَينَ باكٍ عَلى نُؤْى وَمُنتَضَدِ

وقال أيضا:

سَقْيًا لِغَيْرِ العَلْياءِ وَالسَّنَدِ ... وَغَيْرِ أَطلالِ مَىَّ بِالجَرَدِ
وَيا صَبِيبَ السحابِ، إن كُنتَ قَد ... جُدْتَ اللِّوى مَرَّةً فَلا تَعُدِ
لا تَسقِيَنْ بَلدَةً إذا عُدَّتِ الـ ... ـبلدانُ كانَت زِيادَةَ الكَبِدِ
إنْ أَتَحَرَّزْ مِنَ الغُرابِ بِها ... يَكُنْ مَفَرّى مِنهُ إِلى الصُرَدِ
بِحَيثُ لا تَجلِبُ الفِجاجُ إِلى ... أُذْنَيْكَ إِلّا تَصايُحَ النَّقَدِ
أَحسَنُ عِندى مِنَ انكِبابِكَ بالـ ... ـفِهْرِ مُلِحًّا بِهِ عَلى وَتَدِ
وُقُوفُ رَيحانَةٍ عَلى أُذُنٍ ... وَسَيْرُ كَأسٍ إِلى فَمٍ بِيَدِ

يَسْقِيكَها مِن بَنِى العِبَادِ رَشًا ... مُنْتَسِبٌ عِيدُهُ إلى الأَحَدِ
إذا بَنَى الماءُ فَوقَها حَبَبًا ... صَلَّبَ فَوْقَ الجَبِينِ بِالزَّبَدِ
أَشْرَبُ مِن كَفِّهِ شَمُولًا، وَمِنْ ... فِيهِ رُضَابًا يجرى عَلى بَرَدِ
فَذاكَ أَشهى مِنَ البُكاءِ عَلى الـ ... ـرَّبْعِ وَأَنْمَى فى الروحِ وَالجَسَدِ
لا سِيَّما إنْ شَدَاكَ ذو نُطَفٍ: ... يا دارُ أَقْوَت بِالتَّفِّ مِن جُدَدِ

وقال:

قُلْ لِمَن يَبْكِى عَلى رَسْمٍ دَرَسْ ... واقِفًا: ما ضَرَّ لَوْ كانَ جَلَسْ؟
اُتْرُكِ الرَّبْعَ وَسَلْمَى جانِبًا ... وَاصْطَبِحْ كَرْخِيَّةً مِثْلَ القَبَسْ
بِنتُ دَهْرٍ هُجِرَت فى دَنِّها ... وَرَمَت كُلَّ قَذاةٍ وَدَنَسْ
كَدَمِ الجَوْفِ، إذا ما ذاقَها ... شارِبٌ قَطَّبَ مِنها وَعَبَسْ

ومن التيارات الشعرية التى عرفها العرب الموشحات، ونظامها الموسيقى وموضوعاتها وسماتها اللغوية معروفة. وهى شىء جديد لم يكن للعرب به عهد قبل ذلك. ثم انتشر أيضا التنويع فى نظام الموسيقى الشعرية من مخمسات ومسدسات وما أشبه، وهو تحول طرأ على القصيدة العربية لم يكن معروفا فى عصورها الأولى، ثم انتهى الأمر فى عصرنا إلى ما يسمى بـ"الشعر الجديد" أو "شعر التفعيلة". وبالمثل صار الشعراء يحرصون على أن يكون لكل قصيدة موضوع واحد وجو نفسى واحد بدلا من تعدد الموضوعات الذى كان سائدا فى كثير من النماذج الشعرية. وأريقت أحبار كثيرة فى الجدال حول هذه الموضوعات حتى استقر الوضع الجديد. ويكفى فى هذا السياق الإشارة إلى كتاب "الديوان"، الذى ألفه العقاد والمازنى فى أول العقد الثالث من القرن العشرين وأرسيا فيه أصول المذهب الجديد وهاجم العقاد أمير الشعراء هجوما عنيفا وسَخَّف طريقته ولم يجد له حسنة واحدة. ومما شهدته القصيدة العربية على يد كثير من الشعراء حاليًّا الغموض، الذى استحال فى كثير من الأشعار

استغلاقا تاما صار أصحابه يتباهَوْن به ويعيبون الوضوح كما لو كان الوضوح سُبَّةً ينبغى أن يتبرأ منها الشاعر. كما ظهر فى العصر الحديث أيضا الشعر المسرحى مما لم يكن للعرب به معرفة قبل اتصالنا بالغرب قبل نحو قرنين أو يزيد قليلا. وكل هذا شغل النقد والنقاد طويلا، وصدرت فيه كتب ودراسات كثيرة تحوَّل معها الوضع إلى حال غير الحال، فصار البَوْن بين شعرنا الآن وشعرنا قبل ذلك بونا شاسعا جدا.

وفى ميدان النثر كان لدينا فى الجاهلية ما يسمى بـ"سجع الكهان". وكان الكهان يقومون على معابد الأوثان، ويعتقد الناس أنهم قادرون على معرفة الغيب ويستطيعون التنبؤ، فكانوا يقصدونهم إذا ضاع منهم شىء ثمين أملا فى أن يدلوهم على مكانه. كما قصدوهم أيضا ليحكموا بينهم فى المنافرات والمفاخرات والخصومات وما أشبه. وكان الكهان حريصين، إذا ما سئلوا، أن يكون كلامهم غامضا يقبل التفسيرات المختلفة بحيث يتصور صاحب الحاجة أن فيه الجواب على ما يريد. وكانت عباراتهم قصيرة مسجوعة تمتلئ بالغريب الحُوشِىّ إذ كان المراد بها أن تلقى بالرهبة فى النفوس. كما كانوا يزعمون أن الجن تلهمهم هذا السجع وتلقنهم الجواب عما يُسْأَلون عنه. ومن أمثلة ذلك السجع قول أحدهم فى الحكم بين قبيلتين تنافرتا عنده: "والأرض والسَّماء، والعُقابِ الصَّقْعاء، واقعةً ببقعاء، لقد نَفَّر المجدُ بنى العُشَراءِ، للمجْد والسَّناء"، وقول آخر: "والسماء والأرض، والغَمْر والبَرْض، والقَرْض والفَرْض، إنكم لأهل الهضاب الشُّمّ، والنخل العُمّ، والصخور الصُّمّ، من أَجَإ العَيْطاء، وسَلْمَى ذات المرقبة السطعاء"، وقوله أيضا: "أقسم بالسَّوَام العارب، والوقير الكارب، والمُجِدّ الراكب، والمُشِيح الجادب، لقد خبأتَ نغاثة فَنَن، فى قطيعِ قد مَرَن، من أديمِ قد جَرَن". ولما جاء الإسلام هاجم الوثنيةَ حتى اقتلعها من نفوس العرب، وحمل حملة عنيفة على الكهانة وأسجاعها حتى قضى عليهما تماما. وقد سجل النقد ذلك، وصور التطور الذى طرأ على أسلوب النثر العربى بمجىء

الإسلام، وإن عاد السجع وغيره من المحسنات البديعية فى عصور الانحطاط فصار هدفا فى حد ذاته لكن دون غموض ودون أن يكون هناك كهان. ولم يقتصر آنئذ على النثر بل شَرِكه الشعرُ فى ذلك. وهذه أيضا إحدى قضايا النقد العربى القديم.

***

ومن القضايا النقدية أيضا طريقة عبد الحميد الكاتب فى صوغ الرسائل الرسمية التى كان يدبجها نيابة عن الخليفة الأموى، إذ كان يطيل فيها التحميدات ويصوغها بأسلوب أدبى بارع يتوخى المتعة الفنية ولا يكتفى بالإبلاغ فحسب. ومن هنا تتسم رسائله بفصاحة الألفاظ وسلاسة التراكيب والحرص على الترادف والازدواج والطباق والصور البلاغية وترتيب المعانى والأفكار. وقد بلغ من براعته فى تدبيج الرسائل الديوانية وشهرته فى ذلك الميدان أنْ نَصَح الجاحظُ الكتابَ بالنسج على منواله كما جاء فى إحدى رسائله. ولم يكتف عبد الحميد بتطبيق طريقته فى كتابة الرسائل الديوانية، بل مضى فألف رسالة وجهها إلى أمثاله من الكتاب وصف فيها صناعة الكتابة وأهمية العمل الذى ينهض به طائفة الكتاب الديوانيين فى الدولة، مصورا الآداب التى ينبغى أن يتحَلَّوْا بها إذا أرادوا النُّجْح فى عملهم. كما كان يطيل فى كثير من رسائله إطالة شديدة مما لم يكن معروفا قبل ذلك على النحو الذى أُثِرَ عنه. وبالمثل لم يقتصر فى رسائله على الموضوعات السياسية الديوانية بل مدها لتشمل وصف السلاح والخيل والصيد، والكلام عن الأخوة والصداقة. ويمكن الرجوع فى ذلك إلى الفصل المطول الذى ضمنه محمد كرد علىّ كتابَه: "أمراء البيان" والفصل الذى خصصه له د. شوقى ضيف فى كتابه عن "العصر الإسلامى" مثلا.

ومشهورة رسالته التى بعث بها إلى أهله وهو هاربٌ متخفٍّ مع آخر خلفاء بنى أمية مروان بن محمد فى مصر بعد هزيمة الأمويين على يد منافسيهم من بنى العباس. قال يصف حالته قبيل أن يقع فى قبضة العباسيين فيقتلوه: "أما بعد فإن الله

تعالى جعل الدنيا محفوفة بالكره والسرور: فمن ساعده الحظ فيها سكن إليها، ومن عضته بنابها ذمها ساخطا عليها، وشكاها مستزيلًا لها. وقد كانت أذاقتْنا أفاويقَ استحليناها ثم جمحتْ بنا نافرة، ورمحتْنا مولية، فمَلُحَ عذبها، وخَشُنَ لَيِّنُها، فأبعدتنا عن الأوطان، وفرقتنا عن الإخوان، فالدار نازحة، والطير بارحة. وقد كتبتُ، والأيام تزيدنا منكم بعدًا، وإليكم وَجْدًا. فإن تَتِمَّ البَلِيَّةُ إلى أقصى مدتها يكنْ آخر العهد بكم وبنا، وإن يلحقْنا ظفر جارح من أظفار من يليكم نرجعْ إليكم بذُلِّ الإسار، والذلُّ شرٌّ جار. نسأل الله، الذى يعز من يشاء ويذل من يشاء، أن يهب لنا ولكم ألفة جامعة، فى دار آمنة، تجمع سلامة الأبدان والأديان، فإنه رب العالمين، وأرحم الراحمين".

وانتقل أسلوب الرسائل مرة أخرى على يد القاضى الفاضل كاتب صلاح الدين الأيوبى ومعاصريه من الكتاب انتقالة كبيرة. لقد كان يتوخى المحسنات البديعية من جناس وسجع وطباق وتورية وتشخيص ومراعاة نظير واستعمال لمصطلحات النحو واقتباس للقرآن الكريم وتضمين للشعر توخيا واضحا كما تصوِّر ذلك مثلا رسالتُه عن فتح صلاح الدين الأيوبى لبيت المقدس واسترداده من أيدى الصليبيين: "أدام الله تعالى أيام الديوان العزيز النبوى، ولا زال مظفَّر الجَدّ بكل جاحد، غنيا بالتوفيق عن رأى كل رائد، موقوف المساعى على اقتناء مطلقات المحامد، مستيقظ النصر والنصلُ فى جفنه راقد، وارد الجود والسحابُ على الأرض غير وارد، متعدد مساعى الفضل وإن كان لا يلقى إلا بشكر واحد، ماضى حكم العدل بعزم لا يمضى إلا بنبلٍ غَوِيٍّ وريشٍ راشد، لا زالت غيوث فضله إلى الأولياء أنواءً إلى المراتع وأنوارًا إلى المساجد، وبعوث رعبه إلى الأعداء خيلًا إلى المراقب وخيالًا إلى المراقد. كتب الخادم هذه الخدمة، تلو ما صدر عنه مما كان يجرى التباشير لصبح هذه العزمة، والعنوان لكتاب وصف النعمة، فإنها بحر للأقلام فيه سبح

طويل، ولطف لحمل الشكر فيه عبء ثقيل، وبشرى للخواطر فى شرحها مآرب، ويسرى للأسرار فى إظهارها مسارب، ولله تعالى فى إعادة شكره رضا، وللنعمة الراهنة به دوام لا يقال معه: هذا مضى. ولقد صارت أمور الإسلام إلى أحسن مصايرها، وقد استتبت عقائد أهله على أبين بصائرها، وتقلص ظل رجاء الكافر المبسوط، وصدق الله أهل دينه فلما وقع الشرط وقع المشروط، وكان الدين غريبًا فهو الآن فى وطنه، والفوز معروضًا فقد بذلت الأنفس فى ثمنه، وأمر أمر الحق وكان مستضعفا، وأهل ربعه وكان قد عيف حين عفا، وجاء أمر الله وأنوف أهل الشرك راغمة، وأدلجت السيوف إلى الآجال وهى نائمة، وصدق وعد الله فى إظهار دينه على كل دين، واستطارت له أنوار أبانت أن الصباح عندها جنان الجنين، واسترد المسلمون تراثا كان عنهم آبقا، وظفروا يقظة بما لم يصدقوا أنهم يظفرون به طيفا على النأى طارقا، واستقرت على الأعلى أقدامهم، وخفقت على الأقصى أعلامهم، وتلاقت على الصخرة قبلهم، وشُفِيَتْ بها وإن كانت صخرة كما تُشْفَى بالماء غُلَلُهم، ولما قدم الدين عليها عرف منها سويداء قلبه، وهنأ كفؤها الحجر الأسود بيت عصمتها من الكافر بحربه...

وكتب الخادم هذا وقد أظفر الله بالعدو الذى تشظت قناته شققا، وطارت فرقه فرقا، وفل سيفه فصار عصا، وصدعت حصاته وكان الأكثر عددا وحصى، وكلت حملاته وكان قدرا يضرب فيه العنان بالعنان، وعقوبة من الله ليس لصاحب يديها يدان، وعثرت قدمه وكانت الأرض لها حليفة، وغضت عينه وكانت عيون السيوف دونها كثيفة، ونام جفن سيفه وكانت يقظته تريق نطف الكرى من الجفون، وجُدِعَت أنوف رماحه وطالما كانت شامخة بالمنى أو راعفة بالمنون، وأصبحت الأرضُ المقدسةُ الطاهرةَ وكانت الطامث، والربُّ الفردَ الواحدَ وكان عندهم الثالث، وبيوت الكفر مهدومة، ونيوب الشرك مهتومة، وطوائفه المحامية، مجمعة

على تسليم القلاع الحامية، وشجعانه المتوافية، مذعنة لبذل القطائع الوافية، لا يَرَوْن في ماء الحديد لهم عُصْرة، ولا في نار الأنفة لهم نُصْرة، قد ضُرِبت عليهم الذلة والمسكنة، وبدل الله مكان السيئة الحسنة، ونقل بيت عبادته من أيدى أصحاب المشأمة إلى أيدى أصحاب الميمنة...

وبعد الكسرة مر الخادم على البلاد فطواها بما نشر عليها من الراية العباسية السوداء صِبْغا، والبيضاء صُنْعا، الخافقة هى وقلوب أعدائها، الغالبة هى وعزائم أوليائها، المستضاء بأنوارها إذا فتح عينها النشر، وأشارت بأنامل العذبات إلى وجه النصر، فافتتح بلاد كذا وكذا، وهذه كلها أمصار ومدن، وقد تسمى البلاد بلادا وهى مزارع وفدن، كل هذه ذوات معاقل ومعاقر، وبحار وجزائر، وجوامع ومنابر، وجموع وعساكر، يتجاوزها الخادم بعد أن يحرزها، ويتركها وراءه بعد أن ينتهزها، ويحصد منها كفرا ويزرع إيمانا. ويحط من جوامعها صُلُبًا ويرفع أذَانا، ويبدل المذابح منابر والكنائس مساجد، ويبوىء أهل القرآن بعد أهل الصلبان للقتال عن دين الله مقاعد، ويقر عينه وعيون أهل الإسلام أن يَعْلَق النصر منه ومن عسكره بجار ومجرور، وأن يظفر بكل سور، ما كان يخاف زلزاله ولا زياله إلى يوم النفخ فى الصور. ولما يبق إلا القدس وقد اجتمع إليه كل طريد منهم وشريد، واعتصم بمنعتها كل قريب منهم وبعيد، وظنوا أنها من الله مانِعَتُهم، وأن كنيستها إلى الله شافعتُهم.

فلما نزلها الخادم رأى بلدا كبلاد، وجمعا كيوم التناد، وعزائم قد تألبت وتألفت على الموت فنزلت بعَرْصَته، وهان عليها مورد السيف وأن تموت بغُصَّته، فزاول البلد من كل جانب، فإذا أوديةٌ عميقة، ولججٌ وَعْرَةٌ غريقة، وسور قد انعطف عَطْف السوار، وأبرجة قد نزلت مكان الواسطة من عُقْر الدار، فعدل إلى جهة أخرى كان للطالع عليها معرَّج، وللخيل فيها متولَّج، فنزل عليها وأحاط بها وقرب منها، وضرب خيمته بحيث يناله السلاح بأطرافه، ويزاحمه السور بأكتافه، وقابلها ثم

قاتلها، ونزلها ثم نازلها، وبرز إليها ثم بارزها، وحاجزها ثم ناجزها، وضمها ضمةً ارتقب بعدها الفتح، وصَدَع جمعَها فإذا هم لا يصبرون على عبودية الحد عن عتق الصفح، فراسلوه ببذل قطيعة إلى مدة، وقصدوا نظرة من شدة وانتظارا لنجدة، فعرفهم الخادم فى لحن القول، وأجابهم بلسان الطَّوْل، وقدم المنجنيقات التى تتولى عقوبات الحصون عِصِيّها وحبالها، وأوتر لهم قِسِيّها التى ترمى ولا تفارقها سهامها ولكن تفارق سهامها نصالها، فصافحت السور فإذا سهمها فى ثنايا شرفاتها سواك، وقدم النصر نسرا من المنجنيق يخلد إخلادَه إلى الأرض ويعلو علوَّه إلى السِّمَاك، فشجَّ مرادع أبراجها، وأسمع صوتَ عجيجها صُمَّ أعلاجها، ورفع منار عجاجها، فأخلى السور من السيارة، والحرب من النظارة، وأمكن النقاب، أن يسفر للحرب النقاب، وأن يعيد الحجر إلى سيرته الأولى من التراب، فتقدم إلى الصخر فمضغ سَرْدَه بأنياب مِعْوَله، وحل عقدَه بضربه الأخرق الدال على لطافة أنمله، وأسمع الصخرة الشريفة أنينه واستغاثته إلى أن كادت ترقّ لمقتله، وتبرأ بعض الحجارة من بعض، وأخذ الخراب عليها موثقا فلن تبرح الأرض، وفتح من السور بابا سد من نجاتهم أبوابا، وأخذ ينقب فى حجره فقال عنده الكافر: يا ليتنى كنت ترابا. فحينئذ يئس الكفار من أصحاب الدور، كما يئس الكفار من أصحاب القبور، وجاء أمر الله وغَرَّهم بالله الغَرُور".

* * *

فإذا انتقلنا إلى العصر الحديث وجدنا قضية نقدية جديدة شغلت النقاد فترة من الزمن. ففى القرن التاسع عشر كان التيار السائد فى كتابة القصص هو التيار الوجدانى (الرومانسى) بما فيه من احتدام عواطف وانفلات خيال وبعد عن النظر فى الواقع الكئيب إلى دنيا من صنع الأوهام الجميلة القائمة على غير أساس. لكن جاء وقت شرع فيه بعض النقاد والكتاب يضيقون ذرعا بهذه الطريقة التى تزين الواقع

وتتعـامى عـما فيـه مـن قـبح وتـشويه فتـصور النـاس وكـأنهم ملائكـة ولا تتعـرض لمشكلاتهم على أساس أنها غير موجودة. ومن الرواد الذين ثاروا على ذلك الاتجاه ودعَوْا إلى التنبه للواقع الحقيقى دون تزويق محمد لطفى جمعة، الذى كتب مقدمة لكتابه: "فى وادى الهموم" (١٩٠٥م) يَنْعَى فيها على القصاصين توجههم ناحية الرومانسية التى تزين الأوضاع وتصبغها باطلا صبغة السعادة والجمال، ويلفت أبصارهم وبصائرهم إلى الحقائق الواقعية مؤكدا أن الحياة من حوله وحولهم سيئة للغاية، فلا ينبغى أن نخدع أنفسنا وقراءنا عن حقيقتها بتقديمها إليهم وكأنها جنة خالية من الهموم والأوجاع والقبح والدنس. قال: "منذ أربعة شهور جلستُ فى غرفتى أمام منضدة الكتابة، وأردت أن أكتب قصة، فقلت: ماذا أكتب؟ إنى لا أرغب أن أقص قصة غرام طاهر وحب نقى وقلوب طيبة ووعود وزواج. هذه الأشياء ليست موجودة إلا فى خيال المؤلفين. وبَقِيتُ أُمِلُّ القلم. وكلما هممتُ بالكتابة أحس بيد قوية تعوقنى حتى يجف القلم ويطير المداد فى الهواء. إن دماغى مملوءة بالآراء والقصص، ولكن كل ما يحيرنى هو الانتقاء: أى قصة أنتقى؟وأى فكر أختار؟ كثيرًا ما قرأت وكتبت قصصًا أبطالها رجال ذوو همَّة وشجاعة وكرم وصداقة، وفتياتها جميلات ذوات عفة وطهر ونقاء، ولكن أى رجل الآن شجاع كريم صادق الوعد؟ وأى امرأة عفيفة نقية حافظة للعهد؟ اقلب كلامك، وضع يدك على من شئت. آن الآوان لأن نترك الخيال جانبًا، ونقف على الحقيقة.

إذن فلنكتب قصة عن الناس الذين حولنا الذين نعيش بينهم ويعيشون بيننا. نعم إننى أعلم أنى بذلك أحرك الماء الراكد الآسن، وأفضح معايب الهيئة الاجتماعية، ولكنى أرى أن تصوير البشر كما هم أفضل بكثير من تصويرهم كما يجب أن يكونوا. إن جمهور القرَّاء يطلب قصة عن أميرة فتاة جميلة غنية تقع فى ورطة، فينجيها من الموت شاب جميل فقير شجاع فيتزوجها، ولكن أنا لا أطلب

ذلك. أنا أطلب أن أنزل بالقُرَّاء إلى ميدان الحياة الواسع. أرغب أن أنزل بهم إلى ملعب الحياة الذى يمثلون فيه أدوارهم وهم لا يحسون. أرغب أن أصور لهم صورة يَرَوْن فيها معايبهم فيصلحونها، ولا أرغب أن أغشهم بتصوير الناس صورة جميلة، ولكنها مخالفة للحقيقة.

وليعلم القارئ الكريم أن فن الروايات منقسم إلى قسمين: القسم الأول يسمونه: "رومانتيك"، أى روايات خيالية. والقسم الثانى يسمونه: "ريالستيك"، أى روايات حقيقية. فالأولى هى التى تصور البشر كما يجب أن يكونوا لا كما هم فى الحقيقة، والثانية تمثل البشر كما هم بنقائصهم ومعايبهم ومخازيهم. وأشهر كتاب الخيال السِّير ولتر سكوت القصصى الإنجليزى وإسكندر ديماس وماكسيم برتون وغيرهم. وطريقة كتاب القصص الخيالية هى أن يجلس الكاتب فى غرفته، ويتخيل الحقول الخضراء والحدائق الغنَّاء وغدران الماء والطيور المغرد والليالى المقمرة والأبطال الشجعان والنساء الجميلات والغزل والغرام، والشكوى والجفاء واللقاء، ثم يكتب قصته. وأما طريقة كتابة الروايات الحقيقية فهى أن يلبس الكاتب ملابسه أو يتزيًّا بغير زيه ويتجول فى الطرق والأزقة، ويدخل المجتمعات والمحطات، ويرقب حركات الناس فى ملاعب القمار والحانات والحدائق العمومية، ويبقى طول ليلته هائمًا فى الطرق يدرس الأخلاق والطبائع والعادات، وهو فيما بين تلك الأشياء يقيد ما يراه ويسمعه ويدرسه، ثم يجلس ويكتب قصته ويسكب فيها كل ما رآه وسمعه".

وبعد بضع من عشرات السنين سوف تتخذ هذه الواقعية منحى أكثر تحديدا هو منحى الواقعية الاشتراكية حيث يتخذ الأديب جانب الفلاح والعامل ويهاجم الطبقية ويدعو إلى القضاء على الرأسماليين والإقطاعيين كما هو الحال مثلا فى رواية "عاصفة فوق مصر" لعصام الدين حفنى ناصف، و"مليم الأكبر" لعادل كامل، ثم

مسرحيتى "الصفقة" و"الورطة" لتوفيق الحكيم، وروايتى عبد الرحمن الشرقاوى: "الأرض" و"الفلاح" على سبيل المثال.

وفى بداية العقد الثالث من ذلك القرن ظهر كتاب "الديوان"، الذى وضعه العقاد والمازنى فى الهجوم على شوقى والمنفلوطى، فمثل قضية نقدية اهتزت لها الساحة الأدبية احتزازا عنيفا. والذى يهمنا فى الكتاب ما كتبه العقاد فى انتقاد شوقى لاتباعه تقاليد الشعر العربى القديم رغم اختلاف ظروف العصر الحديث عن ظروف شعراء العرب الماضين. لقد كان شوقى يفتتح قصائده أحيانا، كما كان يفتتحها كثير من شعرائنا القدامى، بمقدمة طللية أو غزلية، كما كان يقلدهم فى صورهم المستقاة من البادية العربية مرددا أسماء مواضعها الشهيرة مثلما كان يصنع أولئك الشعراء، بالإضافة إلى المبالغات المتجاوزة فى كثير من الأحيان، وتفكك أبيات القصيدة بحيث يمكن التلاعب بها تقديما وتأخيرا وحذفا دون أن يمس القصيدة جراء ذلك أى أذى. لقد كان ما كتبه العقاد تعبيرا عن النزوع الجديد لدى بعض الشعراء والنقاد الذين ضاقوا بالتقاليد الإبداعية القديمة وأرادوا لمبدعى الشعر الانعتاق منها والإصغاء بدلا من ذلك إلى نبض عصرهم. ومن الذين اتجهوا هذا المُتَّجَه الجديد فى ذلك الوقت، إلى جانب العقاد والمازنى، شكرى وخليل مطران، وكذلك ميخائيل نعيمة، الذى أصدر فى ذلك الوقت كتابا يجرى فى نفس الطريق اسمه "الغِرْبال". ومما له مغزاه فى هذا السياق أن العقاد هو الذى كتب لـ"غِرْبَال" نعيمة مقدمة أعرب فيها عن مرافأته له فى كل ما نادى به تقريبا.

وبعد ذلك ببضعة عقود ظهر تيار شعرى آخر كَوَّن بدوره قضيةً نقديةً شغلت الأدباء والنقاد شغلانا شديدا هو شعر التفعيلة، إذ اتجه عدد من الشعراء فى العراق ومصر وغيرهما من البلاد العربية إلى نظم الشعر سطورا لا أبياتا مقسومة إلى شطرين، وهى سطور غير متساوية عادة لاختلافها فى عدد التفاعيل التى تتكون

منها، إذ قد يكون أحد السطور مكونا من تفعيلة واحدة يليه سطر آخر مكون من خمس تفاعيل أو ست أو أربع مثلا، علاوة على اختلاف القافية من سطر إلى سطر أو كل عدة سطور، ورجوع الشاعر فى وسط القصيدة أو فى ختامها إلى قافية كان قد تركها فى السطر الأول مثلا، كل ذلك دون أى نظام يتقيد به، إذ الأمر متروك للحالة المزاجية التى يكون عليها عند النظم. ودارت بسبب هذه القضية معارك بين أنصار الشعر القديم وأنصار الشعر الجديد، وأريقت أحبار غزيرة فى تلك المعارك حتى رسخت جذور اللون الشعرى الطارئ. ثم ظهرت بعد فترة أخرى ما يسمى بـ"قصيدة النثر"، وما زال الخلاف النقدى محتدما حولها لم يهدأ أُوَاره بعد. ولا ندرى ما الذى يخبئه لنا الغيب فيما يتعلق بأدبنا من شعر وقصص ومسرح، فنحن فى عصر متسارع الخطوات لا يكاد يستقر على حال.

* * *

ومن قضايا النقد الأدبى فى عصرنا ما ينادى به البعض من استعمال العامية فى الحوار المسرحى والقصصى بحجة أن هذا ما تقضى به الواقعية. ولم تكن تلك القضية مطروحة فى ساحة النقد قبل العصر الحديث. لقد كان الشعراء والكتاب منذ الجاهلية لا يعرفون فى إبداعهم سوى الفصحى، وإن عرف الأندلسيون فن الزجل، وهو فن عامى، إلا أن العامية قد ظلت محصورة فى نطاقه لا تعدوه ولا تطالب أن تحل محل الفصحى أبدا خارج ميدانه. لكنْ فى العصر الحديث ظهر دهاة المستشرقين والمبشرين وأخذوا يلحون فى الدعوة إلى اصطناع العاميات العربية المخلتفة بدلا عن لغة القرآن، التى وحدت العرب والمسلمين منذ قديم الزمن حتى عصرنا. وتلقف بعض الكتاب والنقاد، وأغلبهم ممن لا يَرْحُبُون صدرًا للعروبة والإسلام، تلك الدعوة المشبوهة التى دعا بها فى البداية من لا تربطه بالقضية صلة على الإطلاق من قريب أو بعيد، وهم طائفة الأوربيين من مستشرقين ومبشرين زعموا أن فى العامية

انعتاقا لنا من التخلف العلمى والحضارى الذى ارتكسنا فيه منذ عدة قرون، وأخذوا يطنطنون بها، فى حين يهدفون إلى التخلص من أحد العوامل القوية التى تشد العرب والمسلمين إلى بعضهم البعض، وتُبْقِى على الصلة الوثيقة بينهم وبين القرآن وأحاديث النبى محمد عليه السلام وديننا وتراثنا الثقافى العظيم الذى يحفظ علينا شخصيتنا ويحمينا من الضياع والتوهان.

بل إن بعض الكتاب كلويس عوض مثلا قد نادى فى وقت من الأوقات بكسر رقبة البلاغة العربية ونبذ الفصحى جملة وتفصيلا والاستعاضة عنها بلغة العامة، التى كتب بها مذكراته أثناء دراسته فى بريطانيا للحصول على درجة الدكتورية فى الأدب الإنجليزى، وأعطاها عنوان "مذكرات طالب بعثة"، فجاءت مصطنعة سخيفة لا طالت سماء الفصحى ولا استقرت على الأرض مع العامية التى نعرفها ونتحدث بها ونسمعها فى الأغانى والأفلام. وكان المرحوم على أحمد باكثير، حسبما ذكر فى محاضراته بمعهد الدراسات العربية فى خمسينات القرن السابق عن "فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية"، يُؤْثِر تأليف المسرحيات التاريخية على المسرحيات الاجتماعية لما استقر عليه العرف من أن اللون الأول ينبغى أن يُكْتَب بالفصحى، بينما تُخَصَّص للثانى العامية، التى لم يكن يرتاح إلى اصطناعها فى الإبداع الأدبى. ولهذا فحين ألف مسرحية عصرية اجتماعية هى مسرحية "الدكتور حازم" نراه يستعمل فيها اللغة الفصحى المبسطة التى تَعْبَق بالنكهة الشعبية رغم محافظتها على قواعد النحو والصرف وتراكيب الأسلوب السليم. وعلى هذا النحو أيضا جرى نجيب محفوظ فى قَصَصِه التاريخى والعصرى والفلسفى، إذ كان يرفض رفضًا باتًّا اللجوء إلى العامية، مفضِّلًا عليها الفصحى القوية فى السرد والوصف، والفصحى المبسطة التى تنفح بالروح الشعبية فى الحوار.

* * *

ومن القضايا الهامة بل الشديدة الأهمية والخطورة فى ميدان النقد الأدبى علاقة الدين والأخلاق بإبداع الأدباء: ترى هل يكفى أن يكون الشكل والأسلوب الأدبى جميلا ممتعا حتى نقبلَ العمل الأدبى ونُعْلِيَ من شأنه ولا نفكرَ فى شىء آخر مما يتضمنه ذلك العمل من أمور قد لا تنسجم مع مقتضيات الخلق الصحيح أو تخرج على مبادئ الدين؟ هناك للأسف من يرى ذلك، ويلح على أنه لا ينبغى أن نربط بين الأدب وبين الخلق الكريم لأن مجال كل منهما يختلف عن مجال الآخر، ومن ثم فمقاييس هذا لا تصلح أن تُتَّخَذ مقاييس لذاك، فضلا عن حديثهم عما ينبغى أن يتمتع به الأديب فى إبداعه من حرية مطلقة لا يحدّها شىء كائنا ما كان أمره، أو يتدخل فيها إنسان بالغا ما بلغ شأنه، أو يسائلها مبدأ أيا كان منشؤه. بَيْدَ أن هناك من يرفضون مثل ذلك الرأى رفضا باتا قائلين إنه من غير المعقول أن يجتهد المجتمع فى حماية نفسه من الانحراف الأخلاقى أو الخروج على أوامر الدين ونواهيه من جهة، وفى نفس الوقت يترك الأعمال الأدبية تنخر فى بنيان الدين والأخلاق بحجة أن حرية الأديب مطلقة لا ينبغى أن نفكر فى الوقوف فى طريقها بأى حال من الأحوال، وأن مقاييس الإبداع الأدبى لا علاقة لها بمقاييس الخلق والدين، وكأن الإنسان قسمان منشطران لا التقاء بينهما ولا تأثير لأحدهما على الآخر. إن هذا معناه أن المجتمع، فى الوقت الذى يبنى فيه بيد، يستدير فيهدم هذا البناء بيده الأخرى. وهذا فى الواقع عبث غير مقبول.

وينبه هؤلاء النقاد إلى أن العمل الأدبى ليس مجرد شكل فنى فقط، بل هو شكل ومضمون، أو مضمونٌ قُدِّم فى شكل معين. فالأديب إنما يريد أن يوصل لنا فكرة أو رأيا أو موقفا... إلخ، لكنه يقدمه إلينا فى شكل فنى من شأنه أن يمتعنا. ولا يُعْقَل أن نغضى عما فى تلك الفكرة أو ذلك الرأى أو هذا الموقف الذى يعمل على

توصيله لنا مما يمكن أن يفسد أخلاقنا أو يسىء إلى ديننا الذى ارتضيناه وآمنّا أنه الدين الصحيح الذى لا يعود علينا من مخالفته سوى الشقاء والخسار والانحلال. وعلى هذا ينبغى ألا ينحصر اهتمام النقد الأدبى بالشكل الفنى فحسب، بل يجب أن يمتد فيشمله هو والمضمون معا، وبخاصة أنهما فى واقع الأمر وحقيقته ملتحمان بحيث لا يمكن الفصل بينهما، اللّهم إلا على المستوى النظرى فقط.

والذين يظنون أن النقد الأدبى لا علاقة له إلا بالجانب الفنى فى القصيدة أو المقال أو المسرحية...إلخ هم ناس يهيمون فى الفراغ أو يجرون وراء الأوهام، إذ أين يمكن أن نجد الشكل الفنى منفصلا عن مضمونه؟ ترى لو فكرنا فى مسايرة هؤلاء النقاد وحاولنا التوصل إلى شكل قصيدة من القصائد مثلا، فأين يا ترى يمكن أن نجد الوزن دون الكلمات التى وُزِنَتْ عليه؟ وأين يمكن أن نجد البناء بعيدا عما احتواه من أغراض أو أفكار أو أحداث أو مشاعر أو ما إلى ذلك؟ وأين يمكن أن نجد حرف السين مثلا الذى يكثر فى البيت الفلانى للإيحاء بجو الهمس والإسرار إلا إذا أوردنا الألفاظ التى يظهر فيها هذا الحرف بمعانيها التى تتضمنها وما يرتبط بذلك من مشاعر وخيالات؟

وللأسف فإن بين هؤلاء السابحين وراء الوهم فى الفراغ كتّابًا كبارًا كالدكتور زكى نجيب محمود. خذ مثلا ما يقوله عن الشعر ومادته: "مادة الشعر الكلمات. والكلمات فى نشأتها الأولى رموز تواضع عليها أبناء الجماعة الواحدة لترمز إلى شىء سواها حتى ليستطيع المتكلم أن ينيب كلمة عن مسماها. فإذا أراد أن يحدّث سامعه عن "شجرة" لم تكن به ضرورة أن يذهبا معا إلى حيث يريان شجرة ماثلة أمام بصريهما، بل تكفيه الكلمة بديلا عن مسماها... ومن ثَمَّ كانت اللغة فى نشأتها الأولى أداة اجتماعية بالضرورة، فما خُلِقَتْ إلا لأن أكثر من شخص واحد قد اجتمعوا على أهداف مشتركة: فمنهم المتكلم، ومنهم السامع. ولو نشأ إنسان واحد بمفرده فى

جزيرة معزولة ما تكلم. لكن هذه الأداة اللغوية سرعان ما تحولت عن طبيعتها تلك الأولى إلى طبيعة ثانية فأصبحت لها طبيعتان، ولمن يستخدمها من الناس حق اختيار إحدى الطبيعتين وفق الغاية التى يريد تحقيقها. فأما هذه الطبيعة الثانية فهى أن نقف عند حد الأداة اللغوية لا ننفذ منها إلى شىء وراءها، فليست هى فى هذه الحالة مستخدَمة لتنوب عن أشياء أخرى، بل هى عندئذ تُطْلَب لذاتها. أرأيت طفلا يهمّ بفتح باب مغلق فيدير مقبضه، فتعجبه حركة المقبض فى يده، فيتحول عن غايته الأولى إلى غاية ثانية لا يكون فيها المقبض وسيلة إلى ما عداه، بل يُطْلَب لذاته وللنشوة المتولدة عنه؟ فهكذا اللغة: فإما استخدمتَها لما خُلِقَتْ له أول الأمر، وهو أن تشير إلى أشياء، وإما استخدمتَها غايةً فى حد ذاتها يمتعك سماعها بغض النظر عن دلالتها الخارجية. والشعر هو هذه الحالة الثانية. فَلَإِنْ كانت مادة الشعر كلمات إلا أنها كلمات نُسِّقَتْ على نحو يمتع السمع لما فيها من صفات ليس بينها صفة كونها مطابقة للأشياء والحوادث كما هى واقعة فعلا فى دنيانا التى نعيش فيها. فإذا كان بين الشعر من جهة وأشياء الواقع من جهة أخرى تطابُقٌ فهو تطابقٌ غيرُ مباشر، وليس هو كالتطابق الذى يكون بين اللغة والأشياء فى أحاديث التفاهم التى نألفها فى حياتنا اليومية الجارية".

وهذا النص للأسف مملوء بالمغالطات: فهو يقول مثلا إن اللغة إنما خُلِقَتْ للتفاهم بين الناس بحيث لو نشأ إنسان بمفرده فى جزيرة منعزلة ما تكلم، ثم يعود رغم ذلك فيؤكد أن الشعر، وإن كانت مادته اللغة والكلمات، لا يُقْصَد به توصيل شىء ما، بل مجرد التلذذ بالكلمات ذاتها، وهى الوظيفة التى تحولت إليها اللغة فحادت بها عن مهمتها التى كانت لها فى البداية. ولقد نَسِيَ الأستاذ الدكتور أن يبين لنا متى حدث هذا التحول، وكيف. لقد كان عليه أن يفعل ذلك كى يكون كلامه مقنعا، لكنه لم يفعل، ولا أظنه هو أو غيره يستطيع شيئا من هذا، إذ ليس لهذا الكلام

من معنى فى الواقع إلا أن اللغة العادية التى ليست بشعر ولا أدب تخلو مما يمتع ويسر الأذن والعقل والخيال، فهل هذا صحيح؟ إن كثيرا جدا من كلامنا العادى مملوء بالصور الفنية والتنغيمات الموسيقية. حتى النساء فى الأحياء الشعبية يستخدمن فى مشاجراتهن عبارات ممتعة فى تصويرها وتنغيمها وتركيبها ومفرداتها، وفى ذات الوقت تعبر عما تكنه الواحدة منهن لغريمتها من حقد أو احتقار أو ما تنوى أن تفعله بها من ضرب أو طرد أو جر إلى قسم الشرطة... إلخ. فكيف يقال إن اللغة كانت لها فى البداية وظيفة واحدة فقط هى توصيل الأفكار والمشاعر وما إلى ذلك، ثم طرأت لها وظيفة أخرى لا تلتقى بالأولى ولا علاقة لها بها هى مجرد التلذذ بالكلمات والانتشاء بها؟

ثم إن هذه الوظيفة الثانية المدّعاة لا يمكن أن تتحقق إلا إذا كان هِجِّيرَى الشاعر الانقطاع إلى الألفاظ والعكوف عليها يعبث بها كما يحلو لهواه دونما التفات إلى القواعد التى تَحْكُم صياغتها فى ذاتها وفى تركيبها بعضها مع بعض بغية الحصول على عبارات وصور. وكل ما سوف نحصل عليه فى هذه الحالة هو مجرد تتابع أصوات لا معنى لها، أصوات قد يكون فيها جَرْسٌ موسيقىٌّ، لكنها لا تدل على شىء البتة. فهل هناك شاعر أو أديب يفعل هذا، اللّهم إلا أن يكون ملتاثا أو عابثا أو مستهترا؟ لكن أحدا لا يأخذ العابث أو الملتاث على محمل الجِدّ، فضلا عن أن يقول عنه إنه شاعر أو أديب! ثم إذا كان الأمر كذلك فمعناه أن ما يقوله الأستاذ الدكتور من أن الإنسان إذا نشأ وحده فى جزيرة منعزلة ما كُتِب له أن يتكلم هو قول باطل، إذ ما دامت اللغة تتحول إلى غاية فى ذاتها يتلذذ الإنسان باللعب بها وبالنشوة المتولدة عن هذا اللعب، فليس شرطا أن يكون هناك طرف آخر يسمع، بل يكفى وجود مستعمل اللغة فحسب. أرأيت، أيها القارئ، إلى هذا التناقض العارى؟

وقد ضرب د. زكى نجيب محمود هنا مثال الصبى ومقبض الباب. ومن الواضح أن الصبى هنا يلعب ويعبث، ولا أحد يسميه: "فنانا" بأى معنى من معانى الفن. ولسوف يسارع أبوه أو أمه بنهيه عما يفعل وصرفه إلى شىء يفيده أو على الأقل يجنّبهما ما يُحْدِثه من ضجة أو ما يمكن أن يؤدى إليه هذا العبث من تلف المقبض أو الباب! ومقطع الصواب فى هذا، إذا أردنا أن نُبْقِىَ على المثال الذى ضربه الدكتور أو نَبْقَى على الأقل قريبين منه، أن نقول إن هناك طريقتين للاستئذان على من بداخل الغرفة: فإما أن ننقر الباب النقر الذى ينقره الناس عادة إلى أن نسمع الإذن لنا بالدخول فندخل، وإما أن ننقره نقرا منغما فنؤدى بذلك وظيفتين: إمتاع من بالداخل واستمتاعنا نحن الناقرين من جهة، وإعلامه قبل ذلك بأن هناك من يريد أن يستأذنه فى الدخول عليه من جهة أخرى. وكذلك الأدب والشعر فى واقع الأمر وحقيقته. إنه يهدف إلى توصيل شىء ما لقارئه أو مستمعه، لكن بطريقة فنية ممتعة. أما أن يقال إنه بطبيعته لا يعنى شيئا لغير صاحبه فذلك ضرب من السفسطة العجيبة!

وفوق ذلك فالأستاذ الدكتور فى كل نقده التطبيقى ينسى ما قاله من أن اللغة فى يد الشعراء تكفّ عن أن تكون أداة تهبهم النشوة من خلال ما تُحْدِثه من جرْسٍ موسيقىّ تَلَذّه آذانهم، ويُقْبِل على القصيدة التى ينقدها إقبال من يؤمن أنها إنما نُظِمَتْ لتقول لنا شيئا بل أشياء، بل هو يقول ذلك بنفسه ولا يتركه لنا نستشفّه استشفافا. إن له مثلا مقالا عنوانه "فلسفة العقاد من شعره"، ولا أظن إلا أن العنوان واضح تمام الوضوح فى أن العقاد قد نظم شعره ليوصّل إلينا آراءه ومواقفه من الكون والحياة والناس. فهو إذن يقول شيئا، وليس الأمر مجرد كلمات يقوم بتقليبها وتركيبها على نحو تَلَذّه أذناه. كما أن لكاتبنا مقالا آخر عن "شكسبير فى عصره وفى كل عصر" يؤكد فيه أن رسالة ذلك الشاعر "هى تحليل هذا التعارض العجيب الذى كأنه لازمة من لوازم النفس البشرية بين دواعى النجاح العملى من جهة ومقتضيات الأخلاق

من جهة أخرى". وكذلك له مقال ثالث عن شعر صلاح عبد الصبور فى ديوانه: "الناس فى بلادى" عنوانه "ما هكذا الناس فى بلادى" يؤكد فيه أن ما يقوله الشاعر فى ذلك الديوان عن مواطنيه غير صحيح وأن الصورة التى رسمها لهم هى صورة زائفة. فما معنى هذا يا تُرَى؟ معناه أن الشاعر إنما ينظم شعره ليقول لنا شيئا ويوصّل إلينا معنى وشعورا وموقفا وصورة لوضع ما، وليس مجرد كلمات يعكف عليها لا يبغى من ورائها سوى التلذذ بما تُحْدِثه فى أذنه من رنين. وفى مقال رابع عن ديوان أحمد عبد المعطى حجازى يكتب ناقدنا عن القصيدة التى عُنْوِن بها الديوان قائلا: "فى القصيدة صوت واحد مسموع هو صوت الشاعر نفسه يصف ويروى ويوجه الخطاب إلى غائبة لا تجيب". وفى مقال خامس نراه يشكك فى أن يبقى لشعر أدونيس قوته وتأثيره بعد أن تمر عليه القرون ولا يجد الناس حولهم ما يضىء لهم ظلمات غموضه وإلغازه، ومعنى هذا إقراره ضمنيا بأن وظيفة الشعر، أو من وظيفته على الأقل، توصيل شىء من الشاعر للناس، وإلا فما الذى يضير فى ألا يبقى لقصائد أدونيس أثرها وقوتها بعد قرون أو عقود ما دام الشعر عنده لا يخرج عن كونه كلمات لا تشير إلى شىء وراءها، وليس لها من فائدة سوى أن يعكف الشاعر على تشكيلها بما يمتع أذنه؟

العمل الأدبى إذن، شعرا كان أم نثرا، هو شكل ومضمون، والنقد ينصبّ عليهما جميعا. وهذا أشبه بطبق من الطعام وُضِع أمامى لأتذوقه وأقول رأيى فيه، فلا أظن أن هناك من يمكن أن يجادل فى أن عملية التذوق لا تقتصر على إلمامى بالطريقة التى أُعِدَّ بها، بل لا بد أن أمدّ يدى للطبق وأذكر اسم الله عليه وأغمس اللقمة وآكل، وعندئذ (وعندئذ فقط) أستطيع أن أقول إننى قد تذوقته، وأن أنقده وأصدر حكمى عليه داعيا لمن طبخته أن يسلِّم الله يدها، أو مقطبا جبينى ومشيحا بوجهى عنه وعمن أعدّته. ونفس الشىء فى العمل الأدبى، إذ لا يمكن اقتصار النقد فيه على

الشكل الفنى، وإلا فالسؤال هو: أين ذلك الشكل الفنى منفصلا عن الموضوع؟ كما أن موضوع العمل الأدبى ليس مجرد مادة تاحت للأديب فأظهر من خلالها الشكل الفنى الذى كان فى ذهنه طِبْقًا لما يريد منا د. زكى نجيب أن نسلم به. إن ثمة تلاحما بين الشكل والمضمون لا يمكن انفصامه، وهذا التلاحم قد أرّق الأديب وعذّبه زمنا إلى أن خرج إلى نور الوجود فأحس عندئذ براحة الخلاص من هذا العناء الثقيل المبرِّح، فكيف تسوِّل لأحدنا نفسه أن يتجاهل ذلك كله ويزعم أن الأمر برُمَّته فى النقد الأدبى إنما مردّه إلى الشكل الفنى ليس غير؟

ولقد يسأل سائل: ولماذا هذا الخلاف كله؟ وما الذى سيترتب على أخذنا بهذا الرأى أو ذاك؟ الواقع أن لكل من الرأيين نتائجه التى لا تخطر على بال المتعجلين: ذلك أننا إذا قلنا إن العمل الأدبى ليس إلا مجرد شكل فنى، وإن النقد من ثَمَّ لا يتعلق إلا بهذا الشكل الفنى ولا علاقة له بمضمون العمل، فإننا نحصر أنفسنا فى مسألة الشكل، الذى قلنا إنه لا وجود له مستقل عن ذلك المضمون، ولا نبالى حينئذ بما يتضمنه العمل الأدبى أيًّا كانت مصادمته للعقيدة التى نعتقدها، أو للأخلاق التى نتمسك بها ونرى أنها هى السبيل لسعادتنا وسعادة الأمة التى ننتمى إليها، وأيًّا كانت إساءته للتاريخ الذى نتشرف بالاعتزاء إليه، أو للرموز الإنسانية التى نضعها دائما نُصْبَ أعيننا ونتخذ منها مثلنا العليا...إلخ.

وفصل القول فى هذه القضية أن الإنسان لا يمكن أن ينقسم على نفسه فيمدح عملا أدبيا يسىء إلى ما يؤمن به من دين أو يستمسك به من خُلُق، وإن لم يَعْنِ هذا أن عليه مدح أى عمل ردىء المستوى يعلى من شأن هذا أو ذاك. ليس من المعقول أن أومن بالإسلام وأن محمدا رسول من رب العالمين وأنه كان على خلق عظيم ثم أتلقى بعصب بارد الهجوم عليه أو على دينه بحجة أنى أطالع عملا أدبيا وأن كل ما يهم فى العمل الأدبى هو جانبه الفنى ليس إلا. كذلك ليس من المعقول أن ينفر

المسلم بطبيعة دينه من الزنا وشرب الخمر ثم لا يبالى بمسرحية تدعو إلى حرية الفاحشة أو تزيّن أم الخبائث. إن من يفعل ذلك إما أن يكون مصابا بانفصام فى شخصيته، أو ضعيف الوازع الدينى لا يجد حرجا فى مقارفة المعصية وتزيينها، أو منافقا يُظْهِر الإسلام ويُبْطِن خلافه.

وأودّ فى هذا السياق أن أشير إلى الفصل الذى كتبه جيروم ستولنتز فى كتابه "النقد الفنى–دراسة جمالية وفلسفية" بعنوان "النقد والأخلاق" رغبةً منى فى إلقاء مزيد من الضوء على هذه القضية مستعينًا بناقدٍ أمريكىّ معاصر كيلا يظن من ليسوا ملمّين بالموضوع أن ما قلناه فى الصفحات الماضية إنما يعكس كلام المتحمسين للإسلام لا غير. وهذا الفصل يستغرق زهاء خمسين صفحة من القطع الكبير يستعرض فيها الكاتب هذه المسألة النقدية منذ أيام أفلاطون حتى عصرنا مع التوقف بوجه خاص أمام ثلاثة من أعلام الفلسفة والنقد الذين يغلِّبون الأخلاق على اعتبارات الجمال الفنى، وهم أفلاطون الفيلسوف الإغريقى، وليو تولستوى الروائى الروسى، ورالف بارتون الأمريكى، عارضا أفكارهم ومناقشا وجهة نظرهم فى أناة. ونستطيع نحن بدورنا أن نضم ستولنتز إلى القائمة التى ترى أنه لا بد من وضع الاعتبارات الأخلاقية فى الحسبان. وهو يصور القضية على أنها صراع بين الذين يُعْلُون من شأن القيم الأخلاقية ويخشَوْن تأثير الأعمال الفنية التى لا تبالى بتلك القيم وبين أولئك الذين لا يهتمون إلا بأن يعيشوا حياتهم بتلذذ غير ملقين بالا إلى ما يسمَّى بـ"الأخلاق" ولا إلى ما يمكن أن يؤدى إليه ذلك من مشاكل فردية واجتماعية. وفى رأيه أنه لا بد، فى أمور الفن والأدب، من مراعاة الجانب ا لجمالى والجانب الخلقى معا، على ألا يكون هناك تشدد من قِبَل الأخلاقيين أكثر مما ينبغى. ورغم هذا نراه يرد على دعاة الحرية المطلقة فى الفن بأنه ليس من حق الفن المطالبةُ بوضعٍ متميزٍ، بل تنبغى معاملته كأى نشاط بشرى آخر، ومن ثَمَّ كان لا بد من خضوعه للرقابة إذا جر

وراءه ضررا. لكنه يشترط فى الرقيب أن يجمع بين احترام الحرية والحساسية المرهفة لقيم الجمال الفنى وبين التقدير الواعى لمصلحة المجتمع.

وردا على بعض النقاد المنادين بالحرية المطلقة للإبداع والمبدعين نقول إنه لا توجد فى الحقيقة حرية مطلقة فى أى ميدان من ميادين الحياة، إذ ما من إنسان إلا وتحيط بمعصمه القيود من كل لون مع قدر لا بأس به من الحرية. والعاقل هو الذى لا يتجاهل هذا أو ذاك. والذين ينادون بحرية الإبداع المطلقة إنما يقصدون أنهم لا ينبغى أن يطالَبوا بالخضوع لمبادئ وقواعد أخلاقية غير التى يتمسكون بها. هذا كل ما هنالك دون لف أو دوران ودون مماحكات لفظية زائفة. والواقع أن الدعوة إلى معاملة الأدب على أنه فوق الدين والقانون والأخلاق هى، فى حقيقتها، دعوة إلى تأليهه، مع أنه لا يوجد إلا إله واحد!

على أن كاتب هذه السطور لا يذهب مع المتشددين إلى المدى الذى يوجبون فيه على الأدباء أن يطرقوا موضوعات بعينها ويتجنبوا موضوعات بعينها أخرى، بل أقول إن من حق الأديب أن يتناول أى موضوع يحلو له بشرط أن يبتعد عن التطاول على الله ودينه ورسوله وعن تزيين الفجور والشذوذ وخيانة الوطن والأمة وما إلى ذلك. من حقه مثلا أن يعالج موضوع الإيمان والإلحاد أو الخيانة الزوجية، لكن دون أن يدفع شخصياته دفعا مقصودا إلى التجديف فى حق الله أو يَغْرَق فى تفصيلات الفواحش بما يهيج الشهوات، فيصبح بذلك من الذين يحبون أن تشيع الفاحشة فى الذين آمنوا.

إننا نعرف جيدا أن فى الإنسان ضعفا فطريا، وأن المجتمع، مهما تكن درجة تمسكه بالخلق الكريم، ليس مجتمعا من الملائكة، وأن الشر كان ولا يزال وسيظل موجودا فى كل مكان يوجد فيه بشر. بَيْدَ أن هذه الحقيقة لا يمكن أن تكون مسوغا للعمل على تحويل الناس إلى شياطين من خلال تجريئهم، عن عمد وسبق إصرار،

على مقام الألوهية أو النفخ فى جمرات غرائزهم حتى تستحيل نارا تتلظَّى وتأتى على الأخضر واليابس. إن القضاء على الشر قضاء مبرما وإلى الأبد لهو أمر مستحيل، لكن هذا لا ينبغى أن يدفعنا إلى ترك الحبل له على الغارب، بل لا بد من العمل على محاصرته فى أضيق نطاق ممكن: فعشرةٌ فى المائة شرًّا خير من خمسة عشر، وهذه أفضل من عشرين، وعشرون أفضل من خمسة وعشرين... وهلم جرا.

إن غض البصر عن الأدب المنحرف هو بمثابة من ينشئ مستشفًى للأمراض الصدرية مثلا، ثم لا يكف مع ذلك عن تلويث الهواء وتوفير لفائف التبغ والطُّبَّاق بوفرة والدعاية الوسعة لها وتشجيع المدخنين وإعطائهم الجوائز وترك المسلولين مطلقى السراح يختلطون كما يحبون بالأصحاء ويسعلون فى وجوههم ويشاطرونهم الشرب من نفس الإناء الذى يشربون منه، غير واجد شيئا فى هذا التناقض! إنه كمن ينفخ فى قربة مقطوعة أو من يحاول ملء غِرْبال بالماء! وهذا هو الجنون بعينه! لكن هذا كله شىء، والقول بأن العمل الأدبى لا بد أن يدعو إلى التدين والتمسك بالأخلاق الكريمة شىء آخر مختلف تمام الاختلاف، إذ كل ما نطلبه هو ألا يعادى الدين أو القيم الأخلاقية الرفيعة المنبثقة منه. فالقاعدة التى نريد إرساءها هنا، كما ترى، تقتضى ألا يكون هناك تناقض بين الإبداع الأدبى وبين ما نؤمن به من دين أو نعتز به من خُلُق، فلا يتحول الأدب إلى الدعوة للكفر والانحلال الخلقى والإغراء به لا أن يكون بوقا للوعظ والإرشاد المباشر كأنه درس دينى، إذ ليست هذه مهمة الأديب. نحن لا نُلْزِم الأديب بشىء معين، لكننا لا نستطيع أن نسكت عن هجومه عما نستمسك به ونعتز من دين ومبادئ وقيم عظيمة. هذا كل ما هنالك.

المناهج النقدية

المناهج النقدية متعددة، وكل منهج منها يواجه من النص الأدبى جانبا معينا لا يغنى غيره من المناهج غَنَاءَه. وللأسف يظن كثير من النقاد الحاليين أنه يجب على الناقد، عند تناوله نصا من النصوص أو مبدعا من المبدعين، أن يلتزم منهجا واحدا منها لا يتخطاه. وللأسف أيضا فإن كثيرا من النقاد الآن يظن أن المنهج الصحيح هو آخر منهج ظهر على ساحة النقد، وإن كانوا هم أنفسهم، حين يظهر منهج جديد، سرعان ما ينقلبون على المنهج السابق الذى كانوا أول مرحبٍ به ومطنطنٍ بفضائله وزاعمٍ أنه هو المنهج الذى لا يقوم له منهج آخر ولا يصلح لنقد الأدب سواه. ومقطع الحق هو ما أشرنا إليه من أن كل منهج إنما يقوم بمهمة خاصة فى مواجهة النص مثلما يقوم غيره بمهمة أخرى، ثم بتعاون المناهج تنفتح مغاليق النص أمام أبصارنا فنفهمه فهما أدق ونتذوقه تذوقا أعمق وأرقى. ومهما كان المنهج النقدى قديما تظل له فائدته ولا تزول حتى لو ثبت أنه ليس بالنجاعة التى ادُّعِيَتْ له فى بداءة أمره. ترى هل يقول عاقل إن ما كتبه الجاحظ أو أبو الفرج أو أبو هلال العسكرى أو حازم القرطاجنى أو عبد القاهر الجرجانى أو النويرى مثلا قد أمسى بدون فائدة؟ بالعكس إن ما خلفه لنا هؤلاء وأمثالهم إنما يزداد على كرور الأعوام والقرون نفاسةً وقوةً. وإنا لا نزال إلى يوم الناس هذا نقرأ ما خَلَّف لنا هؤلاء ونستمتع به ونستخرج منه الياقوت والمرجان ونعرف له قيمته وعظمته بسبب تقدم النقد وتراكم المعارف والثقافات، ومن ثم زيادة حساسيتنا وتنامى مقدرتنا على إبصار ما لم يستطع السابقون أن يَرَوْه فى كتابات أولئك الفطاحل الفحول. بل إن ما قاله النابغة لحسان مثلا لا يزال له قيمته لم تَمَّحِ رغم أنه إنما قال ذلك فى الجاهلية، أى منذ خمسة عشر قرنا، حين أنشد حسان أمامه فى سوق عكاظ شعرا يفتخر فيه بجَفَنات قومه التى تلمع فى الضحى وبسيوفهم التى تقطر دما، فقال:

لنـا الجَفَنـاتُ الغُـرُّ يَلْمَعْـنَ بالـضُّحَى   وأسـيافُنا يَقْطُـرْن مِـنْ نجـدةٍ دَمَـا

إذ كان رأى النابغة الأريب أن حسان لو كان استخدم صيغة جمع التكسير: "الجِفَان" بدلا من صيغة جمع المؤنث السالم: "الجفنات" لكان أوفى بالدلالة على ما يريد من الفخر، إذ هو يقصد القول بأن قومه كرام وأن الناس كل الناس تتجه إليهم لِيَطْعَموا عندهم جراء ما اشتهروا به من كرمٍ وأَرْيَحِيّةٍ، ومن ثم كان ينبغى أن ينصّ على أن جفان طعامهم كثيرة، وهذه الكثرة لا تتحقق من خلال صيغة جمع المؤنث السالم، التى تدل على محدودية العدد، بخلاف صيغة جمع التكسير المطلقة. وبالمثل ما دام حسان يريد إلى القول بأن جفان طعام قومه مشهورة لقد كان حريا به أن يذكر بريقها ليلا حيث يكون الضيف أحوج ما يكون إلى الطعام وإلى الأماكن التى تنزلها القبائل المشتهرة بالكرم، ومن هنا كان عليه أن يقول: "يَبْرُقْن بالدُّجَى" عِوَضًا عن "يلمعن بالضحى". كما أن قوله عن سيوف قومه إنها تقطر من دم الأعداء لا يكفى فى الدلالة على بطولاتهم وكثرة ما يطيّرونه من رقاب أولئك الأعداء، وكان ينبغى أن يقول بدلا منه: "وأسيافنا يَجْرِين من نجدةٍ دما"، إذ ماذا يكون القَطْر إزاء الجريان؟

إن ذلك النقد، وإن كان قديما قدم الجاهلية وكان نقدا جزئيا كما يقال، هو نقد هام لم يفقد ولن يفقد بمشيئة الله قيمته ووجاهته. ذلك أن النابغة يرينا بهذا النقد كيف نتعامل مع اللغة لنستخرج أقصى طاقتها ونحصل على أكبر قدر مما نريد منها. ولو لم نتنبه إلى تلك الملاحظات وأمثالها ما استطعنا إبداع شعر جميل ولكان ما ننظمه ضعيفا خائرا لا يدل على ما نريد، وافتقر إلى ما يجعل الشعر مؤثرا يَعْلَق بالنفس ويستجيش المشاعر ويمتع العقول والقلوب. وليقل د. طه حسين فى مثل هذا اللون من النقد على راحته إن "طريقة القدماء فى فهم الشعر والحكم عليه لا ترضينا ولا تقنعنا ولا تلائم ذوقنا الحديث وأطماعنا العلمية الواسعة، فهم كانوا يتعجلون الحكم تعجلا، ويجتزئونه اجتزاء، ويعممون فى غير موضع التعميم، وهم كانوا لا

يستطيعون أن يتصوروا أن لشعر الشاعر وحدة يجب أن تُدْرَس ويجب أن يتبين فيها الناقد شخصية الشاعر وقوته، وهم كانوا يجهلون أو يكادون يجهلون هذه الشخصية، وينظرون لا إلى القصيدة ولا إلى المقطوعة بل إلى البيت والبيتين، فيحكمون بأن الشاعر أشعر الناس فى هذا المعنى. وربما حكموا بأنه أشعر الناس فى كل شىء لأنه قال بيتا رَاقَهم أو شطرا وَقَع منهم موقعًا حسنًا. وهم كانوا، إلى هذا كله، يغمضون فى ألفاظهم ويعمدون إلى مَعَانٍ مبهمةٍ بحيث لا تستطيع أن تتبين آراءهم كما هى. فهم يذكرون الديباجة والحاشية والأديم وما إلى ذلك من ألفاظ مستعارة يعجبك وَقْعُها، ويخطئك معناها الدقيق" حسبما كتب فى الفصل الخاص بعمر بن أبى ربيعة فى الجزء الأول من "حديث الأربعاء". ليقل طه حسين ذلك على راحته، فلن يجعلنا كلامه نَعْمَى عما فى صنيعهم من قيمة وجدوى. فالقدماء لم يكونوا دائما ولا كانوا كلهم على تلك الشاكلة التى يصفها د. طه حسين، وإلا فمن الذى قال إن الشاعر الفلانى هو أول من انتهج هذه الطريقة أو أبدع هذه الصورة، أو إنه قد أحسن التخلص من هذه الفكرة إلى تلك فأتت قصيدته متماسكة محكمة النسج؟ أليسوا هم؟ وهل هذا بالشىء القليل؟ وماذا نصنع بموازنات الآمدى مثلا وبنظريات عبد القاهر الجرجانى وبما قاله الثعالبى وغيره فى سمات شعر المتنبى وأسلوبه؟

بل إن د. طه نفسه قد نَقَلَ، قُبَيْل ذلك بصفحة، رَأْى المصعب الزبيرى المفصَّل فى شعر عمر بكامله، ووَصَفَ هذا الرأى بأنه بمثابة محاضرة أو فصل من كتاب، وأبدى إعجابه الشديد به وعبر عن غبطته العظيمة لإيراد أبى الفرج له فى كتاب "الأغانى". ثم إن الطريقة التى لم تعجب د. طه هى لون من النقد معروف يسمى: "النقد الانطباعى"، أو تقترب على الأقل منه اقترابا شديدا. وممن مارس ذلك النقد الانطباعى نقاد من العصر الحديث مشهورون كبار، ومنهم د.طه نفسه، ولنقدهم

عُلْقَةٌ بالقلب ومقدرةٌ على التوصل أحيانا لأشياء فى النص الأدبى لا تقدر المناهج الأخرى على التوصل لها بهذه السهولة والبساطة. ثم إن د. طه، بعد ذلك كله، يعود فى الفقرة التى تلى هذا معربا عن إعجابه الكبير بهذا النقد القديم ولذته القوية لَدُنْ قراءتِه. ثم زاد فأنكر على من ينتظر من النقد أن يكون ماء واحدا فى العصور والبيئات المختلفة.

وأُولَى مهامّ النقد الأدبى مساعدة القارئ على فهم العمل المنقود، لأنه بدون هذا الفهم لا يمكن تذوق العمل والاستمتاع به، إذ كيف أتذوق شيئا لا أعرفه ولا أفهم مضمونه؟ إن الفهم هو أساس التذوق. ومن هنا سمعنا عن النقد التفسيرى، وهو يتلخص فى كشف مضمون النص وفهم معناه. وأول ما ينبغى تفسيره فيه هو اللغة لأنها وعاء مضامينه. فمثلا لو كان العمل الأدبى مكتوبا بلغة لا يفهمها القارئ لأنها لغة أجنبية لم يتعلمها هل يمكنه حالَتَئِذٍ فهمُه، فضلا عن تذوقه والاستمتاع به؟ وفى هذه الحالة ستكون الخطوة الأولى فى الشرح والتفسير هى ترجمة العمل إلى اللغة القومية للقارئ أو إلى لغة أجنبية يعرفها ويستطيع القراءة بها، ولا بد حينذاك أن يكون المترجم قادرا على فهم النص وترجمته بلغة مفهومة، إذ المترجمون يتفاوتون فى معرفتهم باللغات التى يترجمون منها وباللغات التى يترجمون إليها، وفى المقدرة على الصياغة السليمة والدقيقة. وأحيانا لا تتوقف مهمة المترجم عند هذا الحد، بل يتعداها إلى شرح ما يترجمه وفض مغاليقه فى حالة ما لو كان النص عميقا أو غامضا أو معقدا.

أما إذا كان النص مكتوبا بلغة القارئ القومية فلا بد أن تكون لغة ذلك القارئ من الاتساع والعمق والدقة بحيث يفهم النص المكتوب بها فهما سليما ودقيقا، وإلا احتاج إلى ناقد يساعده فى تلك المهمة، فيفسر له ألفاظ النص وتراكيبه وعباراته وصوره حتى يمكنه فهمه والاستمتاع به. وبعض النقاد الآن يتوهمون أن تلك المهمة

قد عفا عليها الزمن. وهم فى هذا مخطئون خطأ فاحشا. وأعرف نقادا يَتَصَدَّوْن لنقد بعض الإبداعات الأدبية دون أن يفهموها، أو على الأقل: دون أن يفهموها الفهم الدقيق أو الفهم الكافى، فتراهم يذهبون فى أودية الوهم والضلال خابطين خبط عشواء جَرَّاءَ جَهْلِهم بمعانى النص لضعف حصيلتهم اللغوية أو النحوية أو البلاغية أو عدم إلمامهم بالظروف التاريخية التى ظهر فيها النص إلى الوجود والسياق الذى تم إبداعه فيه.

ونستطيع أن نعرف قيمة تناول النص نحويا وصرفيا من خلال حكم العقاد العملاق على شاعرية ابن أبى ربيعة فى كتابه: "شاعر الغزل"، إذ يخطِّئه من هذه الناحية حين رآه ينصب المضارع أو يجزمه دون سبب من النحو لهذا أو لذاك، عازيا الأمر إلى ضرورة الوزن والقافية مما لا يقع فيه الشعراء الكبار على هذا النحو المتكرر كما فى قوله:

مَنْ ذا يَلُمْنى إن بكيتُ صبابةً ... أو نُحْتُ صَبًّا بالفؤادِ المُنَضَّجِ؟

* * *

فقلتُ لهم: كيف الثريا؟ هُبِلْتُمُو! ... فقالوا: ستدرى ما مَكَرْنا وتَعْلَمَا

* * *

فهلّا تسألى أفناءَ سَعْدٍ ... وقد تبدو التجاربُ لِلَّبِيبِ

ولقد استغربت منذ أكثر من عشرين عاما أنا أيضا لوجود مثل هذا فى شعر بشار وفى كتاب "الرسالة" للإمام الشافعى، ووقفت أمامه حائرا، إلى أن عرفتُ أن من العرب قديما من كان يحذف نون الأفعال الخمسة فى غير نَصْبٍ أو جَزْمٍ، ومن كان يُبْقِى حرف العلة فى آخر المضارع رغم انجزامه. وفى القرآن الكريم مثلا: "لولا أَخَّرْتَنى إلى أجلٍ قريبٍ فأَصَّدَّقَ وأَكُنْ من الصالحين"، حيث جُزِمَتْ "أَكُنْ" رغم عطفها ظاهريا على منصوب. وفى إحدى القراءات القرآنية حُذِفَتْ نون الرفع من

أحد الأفعال الخمسة دون ناصب أو جازم فى قوله تعالى من سورة "الزُّمَر": "قال: أَتُحَاجُّونِى فى الله، وقد هدانِ؟". ولو تنبه العقاد إلى ذلك لأعاد النظر فى حكمه من هذه الناحية على الشاعر، إذ لا يعقل أن يخطئ شاعر كبير كعمر فى لغته على النحو الذى ظنه العقاد وحكم عليه لهذا بالضعف. وهو حكم شديد أدى إليه عدم التنبه إلى تلك الملاحظات اللغوية رغم ما للعقاد من اتساع معرفة بالنحو العربى. لكننا كلنا فى نهاية المطاف بشر: نسهو، وتفوتنا أشياء. وهذه هى الشواهد التى أشرت إليها من شعر بشار:

وَأَرَى النـــاسَ يَرَوْنِــــى أَسَــــدا فَيَقُولُـــــونَ بِقَـــصْدٍ وَهُـــــدَى

❋ ❋ ❋

إِنَّ قلبــــى يَـــشُكُّ فـــيها تُمَنِّيـــ ــــنِى، وَنَفْــسِى حزينــةٌ مُرْتابَــهْ

❋ ❋ ❋

لِلَّهِ دَرُّكَ! لَمْ تَـــسْمُو بِقادِمَـــةٍ أو يُنْصِفُ الـدَّهْرُ مَـن يَلْـوِى فَيَعْتَقِبُ

❋ ❋ ❋

فَمَـنْ لامَنــى فى الغانِيــاتِ فَقُــلْ لَــهُ: تَعِـشْ واحِـدًا. لا زِلْـتُ غَـيْرَ وَحِيـدِ

❋ ❋ ❋

فَلَقَــدْ كـــادَ مـــا أُكَابِـــدُ مِنهـــا وَمِـــنَ القَلْـــبِ يَتْرُكَـــانى حَرِيـــدَا

❋ ❋ ❋

وَأَحْـــسِنى، حـــينَ تَلْقَيْـــهِ، تَحِيَّتَـــهُ ولا تكـــونى، إذا حَـــدَّثْتِنا، وَتِـــدا

❋ ❋ ❋

سَــيُجْدِى حِلْمُهُــم أو ينكرونــى فَـــإِنَّ تَقَـــدُّمِى قبـــل انتقـــامى

ويقول محمد فضل عابدين عن النقد التفسيرى فى مقال له بعنوان "النقد الفنى – نظرياته وأنواعه": "يمكن تعريف النقد الفنى بأنه محاولة تفسيرٍ أو توضيحٍ

العمل الفنى للاهتداء إلى إيجاد مبررات تؤيد حكم القيمة، فقد يفسر لك الناقد معانى كلمات فى لغة تجهلها، أو يفسر الإشارات التاريخية فى رواية، وربما يفسر معانى الرموز، وقد يتتبع البناء الشكلى ويكشف عن دلالاته التعبيرية. وقد يصف من خلالها تذوقه العمل الفنى والتأثير الذى يحدثه العمل فى المدرِك. ومن أهم أغراض النقد إيضاح مبنى العمل وإيفائه. وقد درج النقاد على اسم "الوظيفة التفسيرية للنقد"، أى "النقد التفسيرى"، مقابلةً للنقد التقديرى... إن النقد التقديرى يفترض مقدمًا النقد التفسيرى، وهذا يعنى أن السؤال: ما قيمته؟ يفترض مقدمًا السؤال: ما هو؟ على أن العلاقة بين النقد التقديرى والنقد التفسيرى ليست على هذه البساطة التى نتصورها فى أذهاننا، بل المسألة أبعد من ذلك كثيرًا لأن مجرد التمييز بين هاتين الوظيفتين النقديتين قد يؤدى الى تشويه لما يحدث فعلًا فى مجال النقد. ذلك أن الوظيفتين تؤديان عملهما وتمتزجان وتؤثران كلٌّ فى الأخرى. لذا نلاحظ أن كثيرًا من النقاد لا يقدمون تقديرًا واضحًا صريحًا للعمل، إذ إنهم غير مضطرين لذلك طالما أننا يمكن أن نصل إلى تقدير العمل من خلال التفسير والإيضاح الذى يندمج فيه التقدير ويمتزج معه. إن العمل الفنى زاخر ومشحون بالقيم بحيث عندما نتحدث عنه تتداخل المسائل الواقعية والتقويمية، وذلك جَلِىٌّ فى كل قطعة من الكتابة النقدية تقريبا. ومع ذلك فإن الناقد يجب عليه أن يأخذ الحيطة والحذر، ويجب أن يميز الخيط الرفيع بين الوظيفتين: التفسيرية والتقديرية، إذ إنهما، برغم تلازمهما، لهما أغراض مختلفة كل الاختلاف، وإلا وقع فى خلط تلك الاختلافات عند تجاهله التمييزَ مطلقا".

وقد سبق أن تناولت هذه النقطة فى الفصل الذى عقدته للشيخ حسين المرصفى فى أول فصل من كتابى: "مناهج النقد العربى الحديث" بمناسبة تعليقى على قيمة ما ضمنه الشيخ كتابه: "الوسيلة الأدبية" من تفسير لبعض النصوص

الشعرية التى يحتوى عليها شارحا ما فيها من ألفاظ وعبارات صعبة، ومحللا صورها البلاغية، وموضحا السياق التاريخى واللغوى الذى أحاط بإبداعها... إلخ، فقلت عن ذلك النقد التفسيرى الذى أداه المرصفى: "إن هذا النقد يذكرنا بشروح الدواوين القديمة كشرح الزوزنى للمعلقات السبع وشرح العُكْبَرى لديوان المتنبى وشرح ابن نباتة لرسالة ابن زيدون... إلخ. وهو، رغم تقليديته، نافع جدا، إذ يسوق إلى القارئ من المعارف المعجمية والنحوية والصرفية والبلاغية والعروضية والتاريخية والأدبية ما لا يستغنى عنه مثقف يريد أن يصقل عقله ولسانه وذوقه. وللأسف فإن طائفة من النقاد الحاليين ينظرون شَزْرًا إلى ذلك النقد مع أنه أساس كل فهم وذوق أصيل، مؤثرين أن يُفْنُوا أعمارهم فى تحبير الطلاسم التى تشبه رُقَى الجن والعقاريت ولا يفهمها حتى هم أنفسهم. على أنى، حين أقول هذا، لا أقصد أن ذلك هو كل ما نحتاج من نقد، فهناك النقد النفسى والاجتماعى والتأثرى والبنيوى... إلخ، بل أقصد أن هذا أحد ألوان النقد الأصيلة، مَثَلُه مَثَلُ أى لون نقدى آخر، بل هو بالتأكيد ألزم فى تكوين الذوق الأدبى من عدد من المناهج النقدية الأخرى، وبخاصة تلك التى طفحت على وجه النقد هذه الأيام النَّحِسات".

ثم مضيت معقبا على ما قاله د. محمد مندور فى كتابه: "النقد والنقاد المعاصرون" من أن هذا المنهج قد صار منهجا قديما باليا، فقلت: "أما دعوى د. مندور أنه قد أصبح منهجا "قديما باليا بالنسبة لنا بعد اتسعت آفاقنا النقدية وأصبحنا نبحث فى فلسفة الأدب وأهدافه ومصادره ووظائفه فى الحياة وفى خصائصه الجمالية ومبادئه الفنية وأصالته المتميزة" فإنها دعوى غير مقبولة لأن متذوقى الأدب والشعر سيظلون محتاجين إلى معرفة الصواب والخطإ فى استعمال المبدع للغته، وكذلك النكت الذوقية التى تكمن وراء استخدامه لهذه اللفظة أو تلك العبارة أو هذه الصورة أو ذلك التركيب... إلخ مما يضعه النقد التقليدى نُصْبَ

عينيه. وبمناسبة الكلام عن فلسفة الأدب وما إلى ذلك ينبغى التنبيه إلى أن القدماء أيضا كانت لهم فلسفتهم التى قد نختلف معهم حولها أو حول بعض جوانبها، لكن هذا لا يجعلنا فى غِنًى عن طَرْق مسائل اللغة والبلاغة والموازنة التى كانوا يهتمون بها. إن الأدب هو، أولا وقبل كل شىء، ألفاظ وعبارات وتراكيب وصور وموسيقى تعبر عن مضمون، ولا بد للناقد من فحص هذه الأشياء إن أراد أن يتذوق العمل الأدبى بفهم وعمق. ولقد أكد د. مندور نفسه قبل ذلك بقليل أن الدراسة العميقة لدقائق النقد والعَرُوض العويصة "عظيمة النفع فى النقد سواء أقام بهذا النقدِ الأديبُ نفسُه أم الناقدُ المحترف". فكيف بالله تكون هذه الأشياء "عظيمة النفع فى النقد"، وفى ذات الوقت يُوسَم النقد الذى يستصحبها بأنه نقدٌ قديمٌ بالٍ؟". ونضيف إلى ذلك أن مندور ذاته، فى الفصل الخاص بلويس عوض فى كتابه السالف الذكر، يقسم النقد الأدبى إلى نقد تفسيرى ونقد تقييمى ونقد توجيهى، واضعا النقد التفسيرى فى البداية بما يعنى أنه هو الأساس كما قلنا ونقول وسنقول. وعلى هذا فقد تناقض مع نفسه مرة أخرى حين عد نقد الشيخ المرصفى التطبيقى، وهو النقد الذى يشرح النص ويفسره، نقدا قديما باليا.

إن بعض النقاد ينادون بأننا، لدى التعامل مع نص أدبى، ينبغى أن نضع معنى ذلك النص خلف ظهرنا ونهتم فقط بما يثيره النص من انفعال جمالى. لكن هل يمكن وجود ذلك الانفعال الجمالى دون المعنى؟ أم هل يمكن فصله عنه أساسا؟ إن تذوق النص الأدبى لا يمكن أن يتم قبل فهمه. صحيح أن بمستطاعنا تذوق أشياء كثيرة دون فهمها كالطعام والشراب والملابس والنساء والمناظر الطبيعية، إلا أن الأدب يختلف تمام الاختلاف عن ذلك. إننا حين نأكل الطعام مثلا يمكن أن نستمتع به دون أن نعرف من أى شىء صُنِع أو كيف تم طبخه وتحضيره. وبالمثل يستمتع الرجل بالمرأة جنسيا وعاطفيا حتى لو لم يعرف شيئا عن أصلها وفصلها. أما الأدب فشىء

مختلف، إذ هو كلام، والكلام إنما جُعِل للفهم، ومن لا يفهم الكلام لا يمكنه تذوقه. فنحن لا نضع الأدب فى أفواهنا مثلا كالأكل بل نمرره أولا بعقولنا لنتعرف إلى الرموز اللغوية التى يتكون منها. وما لم نفعل هذا فلا فهم، ومن ثم فلا تذوق. فكما يرى القارئ فإن تذوق الأدب غير تذوق الطعام والشراب والمناظر والنساء وأصوات الموسيقى وما إلى ذلك لأن هذه المذوقات تتماس مع حاسة التذوق مباشرة دون الحاجة إلى إمرارها بالعقل لفهمها.

ومن هؤلاء الذين يزعمون أننا، حين نتعامل مع نص أدبى، ينبغى أن نضع معنى ذلك النص فى الخلف ونهتم فقط بما يثيره النص من انفعال جمالى د. عبد الله الغذامى الكاتب السعودى، الذى كانت نتيجة طريقته هذه تحطيمه للنصوص التى يتناولها تحطيما بشعا والخروج من تحليلها بما لم ينزِّل الله به سلطانا، إذ يقوّلها ما لم تقل ويفترى عليها ما ليس فيها وما لو رزقها الله ألسنة لتبرأت منه تبرؤا قاطعا. ولنضرب مثلا على ذلك أشعار حمزة شحاتة الشاعر السعودى، الذى تناولها د. الغذامى فى كتابه ذى العنوان الدال: "الخطيئة والتفكير" على طريقته تلك الشاذة فخرج منها بأن شحاتة إنما كان يعتقد أنه قد أتى إلى العالم ليفديه من خطيئته الأولى مع أن أشعار شحاتة إنما تدور حول التغزل فى فتاة من بولاق قد حبكت حول خصرها الملاءة اللف وراحت تتقصع فيها أو حول الأنوار التى كانت تتشح بها جدة أول دخول الكهربا إلى السعودية وما إلى هذا، ليجىء د. الغذامى فيتقول على شحاتة وشعره التقولات الشنيعة زاعما أن الرجل إنما يتكلم عن آدم وخطيئته الأولى التى استوجبت هبوطه من عليائه إلى حيث الأرض ومتاعبها وأنه كان يشعر أنه قد أتى إلى الوجود ليفتدى البشر من تلك الخطيئة. وهو ما لا صلة بينه وبين أشعار شحاتة وأفكاره بأية حال، فضلا عن إضفائه على شحاتة وإبداعه مفهومًا كَنَسِيًّا ينكره شحاتة قبل غيره إنكار المشمئز لأنه يناقض إيمانه ودينه.

وأضرب، على النقد التفسيرى الذى يهتم بتحليل النص لغويا وتاريخيا ويقدم لنا مادة ثرية تساعدنا على فهمه ومن ثم على تذوقه والاستمتاع به، المثال التالى، وهو مأخوذ من شرح ديوان "الحماسة" للمرزوقى. ولعله ثانى نص قديم أعكف عليه وأنا صبى بالجامعة حين فتحت فى مكتبتها العامة هذا الشرح ذات ضحى وشرعت أقرأ فلم أفهم ما أقرأ لولا الشرح الذى قدمه المرزوقى لى ولغيرى على مدى الأجيال المتتالية، وهو شرح دقيق وحساس وثرى وعميق. فأما النص فهو:

أقول للَحْيَانٍ وقد صَفِرَتْ لهم وِطَابِى، ويومى ضَيِّقُ الحَجْرِ مُعْوِرُ:
هما خُطَّتا إما إسارٍ ومِنَّةٍ وإما دمٍ، والقتلُ بالحُرِّ أجدرُ
وأخرى أُصَادِى النفس عنها، وإنها لَمَوْرِدُ حَزْمٍ، إن فعلتُ، ومَصْدَرُ
فرشتُ لها صدرى فزَلَّ عن الصَّفَا به جُؤْجُؤٌ عَبْلٌ ومَتْنٌ مُخَصَّرُ
فخالط سهلَ الأرضِ لم يكدح الصفا به كَدْحَةً، والموتُ خزيانُ ينظرُ
فأُبْتُ إلى فَهْمٍ، ولم أَكُ آيِبًا وكم مثلِها فارقْتُها وهى تَصْفِرُ

وأما بالنسبة إلى الشرح والتفسير فيقول ناقدنا الكبير:

"أقول للَحْيَانٍ وقد صَفِرَتْ لهم وِطَابِى، ويومى ضَيِّقُ الحَجْرِ مُعْوِرُ:

من كلامهم: "نعوذ بالله من صفر الإناء، وقرع الفناء". وهذه الاستعارة من شمول القحط وهلاك المال. ولَحْيَان: بطن من هذيل كان تأبَّط شَرًّا راغَمَهم ووَتَرَهم، فكانوا يطلبون غفلته حتى اتفق منه الصعود إلى الجبل الذى وصفه لِيَشْتَار العسل، ولم يكن له إلا طريق واحد، فجاؤوا وأخذوا عليه ذلك الطريق، فقال: أقول لهم. يعنى عند مخاطبته إياهم وهو على الجبل. وقوله: "وقد صَفِرَتْ لهم وِطَابى" يحتمل وجوها: يجوز أن يكون المعنى: "وقد خلا قلبى من ودهم". وبعضهم يستضعف هذا ويقول: "ومتى كان يودهم؟ وهذا اللفظ كيف يفيد هذا المعنى؟". ويمكن أن يقال فى ذلك: إنما أراد وِطَاب ودى. وهذا كما قال بشر:

وإِذْ صَـفِرَتْ عِيَـابُ الـودّ مـنكم ولم يَـكُ بيننـا فيهـا ذِمَـامُ

كأنه تبين منهم أنهم لا يُبْقُون عليه ولا يَرْعَوْن ذماما له، فلا رِعَة ولا رقة لديهم، ولا بُقْيَا ولا محافظة عندهم، فصار اعتقاده فيهم كما بان له اعتقادهم فيه. فلهذا قال ما قال. ويجوز أن يكون المعنى: "أشرفت نفسى، بسببهم ولتعرضهم وهمِّهم بانتهاز الفرصة لما أمكنهم، على الهلاك". ويكون هذا من قوله: "ولو أدركنه صفر الوطاب". وفى طريقته قول الآخر:

هَـرَقْنَ بـسَاحُوقٍ جفانًـا كثـيرةً وأَدَّيْـن أخـرى مـن حَقِـينٍ وحـازِرِ

وقال غيره:

يـا جفنـةً كنضيح الحَوْض قـد كُفِئَتْ بثِنْـيِ صـفين يعلـو فوقهـا القَـتَرُ

ويجوز أن يكون أشار بـ"الوِطَاب" إلى الجسم، أى كاد تفارقه الروح. وهذا كما يقال: الإنسان زِقٌّ منفوخ. ويجوز أن تكون الإشارة إلى ظروف العسل التى اشتارها لأنه لما تيقن قَصْدَهم لقتله وتَرْكَهم مسامحتَه صَبَّ العسل على الجبل من الجانب الآخر وركبه متزلقًا عليه حتى لحق بالسهل. قوله: "ويومى ضَيِّق الحَجْر مُعْوِر"، أى ضيق الناحية ممكن. ويقال فى الحَجْر: الحَجْرة أيضا. وفى المثل: "يربض حجرة، ويرتمى وسطًا". ومُعْوِر: من أعور لك الشىء، إذا بدت لك عورته، وهى موضع المخافة. قال الله تعالى فى الحكاية عن المنافقين لما قعدوا عن نصرة النبى صلى الله عليه وسلم: "إن بيوتنا عورة"، أى واهية يجب سترها وتحصينها بالرجال، وكما قيل: "يومٌ مُعْوِرٌ" قيل: "مكان معور"، أى مَخُوف. ويقال: "عَوِرَ المكانُ" إذا صار كذلك. وقرئ: "إن بيوتنا عورة". وقال بعضهم: كل ما طلبتَه فأمكنك فقد أعورك وأعور لك. ومعنى البيت: أقول لهؤلاء القوم والحال هذا، وهو أنى قد جعلت لنفسى طريقا إلى الخلاص منهم أو أنى أشرفت على الهلاك، واليوم يوم شديد عسير:

همـا خُطَّتـا إمـا إسـارٍ ومِنَّـةٍ وإمـا دمٍ، والقتـلُ بـالحُرِّ أجـدرُ

الخطة مأخوذة من الخط، وهى تجرى مجرى القصة، وإن كان لها مواضع تنفرد بها. وحذف النون من "خُطَّتا" إذا رَفَعْتَ "إما إسارٌ" استطالة للاسم، كأنه استطال "خطتا" ببدله، وهو قوله: "إما إسار"، كما استطال الشاعر الآخر الموصول بصلته، والموصوف بصفته، فقال:

أبنــى كليــبٍ، إن عَمَّــىَّ اللَّــذَا   قَــتَلا الملــوكَ وفكَّكــا الأغــلالا

فحذف النون من "اللذا". ومثله فى الحذف قول الآخر:

لهــا متنتــان خظاتــا كــما   أكــبَّ عــلى ســاعديه النَّمِــر

فحذف النون من "خظاتا". وقول الآخر:

لنــا أعنــز لــبن ثــلاثٌ: فبعــضها   لأولادهــا ثِنْتَــا، ومــا بيننــا عنــزُ

ويجوز أن يكون الحذف على وجه الحكاية، كأنه قال: "هما خطتا قولكم: إما كذا وإما كذا"، فلما نوى ذلك حذف النون للإضافة. وكأنهم كانوا يريدونه على الخصلتين، فأخذ يتهكم عليهم ويحكى مقالتهم. ونحوه قول الخليل فى قوله: "ثم لَنَنْزِعَنَّ من كلِّ شيعةٍ أَيُّهم أَشَدُّ على الرحمن عِتِيًّا"، قال معناه: لننزعن من المتشايعين الذى يقال لعُتُوِّه: أيهم أشد؟ فحكى. وقوله: "فأَبِيتُ لا حَرِجٌ ولا محروم". وإذا جررت "إما إسار" يكون حذف النون لنية الإضافة، والتقدير: "هما خطتا إسار ومنة". والمعنى: ليس "لى" إلا واحدة من خصلتين اثنتين على زعمكم: إما استئسار والتزام مِنَّتِكم إن رأيتم العفو، وإما قتل وهو بالحرّ أجدر من التعرض لما يخزيه ويكسبه الذل. فهاتان الخصلتان هما اللتان أشار إليهما بقوله: "هما خطتان". وقد ثلثهما بخطة أخرى ذكرها فيما بعد. وفى هذا الكلام تهكمٌ وهُزْءٌ. وقوله: "والقتل بالحر أجدر" يسمى: "اعتراضا" لوقوعه بين ما عدده من الخصال.

وأخرى أُصَادِى النفسَ عنها، وإنها   لَمَــوْرِدُ حَــزْمٍ، إن فعلــتُ، ومَــصْدَرُ

المصاداة: إدارة الرأى فى تدبير الشىء والإتيان به على أتقنه. ومنه يقال: "إنه لصدى مال" إذا كان حسن القيام به. يقول: وها هنا خصلة أخرى أدارى نفسى فيها، وأداورها عليها، وإنها للموضع الذى يَرِدُه الحزم ويَصْدُر عنه إن فعلتُ. وهو إنما قسم الكلام هذه الأقسام لأنه رآهم يبنون أمره عليها، ولأنه نظر إلى جهتى الجبل فعلم أنه إن رضى الطريقَ التى عليها بنو لحيان لنفسه طريقًا كان فيها إحدى الحالتين من الأسر أو القتل على ما كانوا يزعمون ويقولون. وإن احتال للجهة الأخرى والحزم فيها لأن خلاصه منها كان أمرا ثالثا. ثم اقتص ما فعله. وقوله: "وإنها لمورد حزم" اعتراض أيضا لوقوعه بين قوله: "وأخرى أصادى النفس عنها" وبين تبيين كيفية مزاولته لها وشرحها.

فرشتُ لها صدرى، فزَلَّ عن الصَّفَا   به جُؤْجُؤٌ عَبْلٌ ومَتْنٌ مُخَصَّرُ

الفَرْش: البَسْط، ثم توسعوا فيه فقالوا: فرشته أمرى، وافترش لسانه فتكلم كيف شاء. وقوله: "لها" الضمير للخصلة التى عبر عنها بقوله: "وأخرى". يقول: فرشت من أجل هذه الخطة صدرى على الصفا. وهذا حين صب العسل فزَلِقَ "به" عن الصفا، أى بصدره صدر ضخم ومتن دقيق، والصدر والمتن صدره ومتنه، ولكن أخرجه مخرج قولهم: لقيت بزيدٍ الأسدَ، وزيد هو الأسد عندهم. ووضع "فرشتُ" موضع "ألقيتُ ووضعتُ". ويقال: فرشت ساحتى بالآجُرِّ، وافترشتُ الشاة للذبح إذا أضجعتها. وذكر بعضهم أنه يجوز أن يكون الضمير من "لها" للصفاة، والكلمة مقلوبة، والمعنى فرشتها لصدرى. وفى هذا إضمار قبل الذكر والقلب. وإذا كان كذا فالأول هو الوجه.

فخالط سهلَ الأرضِ لم يكدح الصفا   به كَدْحَةً، والموتُ خزيانُ ينظرُ

الخلط: أصله تداخل أجزاء الشىء فى الشىء. وقد تُوُسِّع فيه حتى قيل: رجل خلط، إذا اختلط بالناس كثيرا. وجاء فى الحديث: لا خلاط ولا وراط. وفى المثل:

ليس أوان يكره الخلاط. يقول: "أسهلتُ" ولم يؤثّر الصفا فى صدرى أثرا لا خدشًا ولا خمشًا، والموت كان طَمِعَ فِيَّ، فلما رآنى وقد تخلصتُ بقى مستحييا ينظر ويتحير. و"الواو" من قوله: "والموت" واو الحال. وهذا من فصيح الكلام ومن الاستعارات المليحة. وقد حمل قول الله عز وجل: "وأنتم حينئذ تنظرون" على أن يكون المعنى تتحيرون. وقد سلك أبو تمام مسلك هذه الاستعارة فقال: "إن تنفلت وأنوف الموت راغمة". ويقال إن الموضع الذى يقع عليه كان بينه وبين الطريق الذى عليه بنو لحيان أميال عدة. وقوله: "ينظر" يجوز أن يكون فى موضع الحال، ويجوز أن يكون خبرا بعد خبر. ويكون معناه: فى مقابلتى. ويقال: "بيوتهم تتناظر" إذا تقابلت، لأن النظر تقليب العين نحو المرئى وفى مقابلته. لذلك صح أن يقال للأعمى: "نظر إلى"، ويجوز أن يكون معنى "ينظر": يعلم حسن حيلتى وغَنَائى فيما يدهمنى. وفسر قوله تعالى: "يساقون إلى الموت وهم ينظرون"، أى يعلمون ذلك ويتيقنون. وقوله: "لم يكدح الصفا" قيل: الكدح بالأسنان. والحجر دون الكدم. ومنه قيل: "المكدَّح المكدَّم" فى حمار الوحش لتعضيض بعضها بعضا. وقوله: "خزيان" يجوز أن يكون من الخزى: الهوان، ويجوز أن يكون من الخزاية: الاستحياء.

فأُبْتُ إلى فَهْمٍ، ولم أَكُ آيبًا وكَمْ مِثْلِها فارقْتُها، وهى تَصْفِرُ

يقول: رجعت إلى قبيلتى فَهْم، وكدت لا أؤوب لأنى شافهت التلف. ويجوز أن يريد: ولم أك آيبًا فى تقديرهم وظنهم. واختار بعضهم أن يروى: "فأُبْتُ إلى فَهْمٍ، وما كدت آيبًا"، وقال: كذا وجدتُه فى أصل شعره. قال: ومِثْلُه، فى أنه رد إلى الأصل ووضع اسم الفاعل موضع الفعل، قَوْلُ الآخَر:

أكثرتَ فى العَذْل مُلِحًّا دائمًا لا تُكْثِرَنْ. إنى عَسَيْتُ صائما

والمثل السائر: "عَسَى الغُوَيْر أَبْؤُسًا". ولا أدرى لم اختار هذه الرواية: ألأن فيها ما هو مرفوضٌ فى الاستعمال شاذٌ أم لأنه غَلَّبَ فى نفسه أن الشاعر كذا قاله فى

الأصل؟ وكلاهما لا يوجب الاختيار. على أنى نظرت فوجدت أبا تمام قد غير كثيرا من ألفاظ البيوت التى اشتمل عليها هذا الكتاب. ولعله لو أنشر الله الشعراء الذين قالوها لتبعوه وسَلَّموا له. ويروى: "ولم آلُ آيبًا". والمعنى: لم أَدَعْ جهدى آيبًا، وفى الإياب". والأول أحسن. وكم مثلها، أى كم مثل هذه الخطة، فارقتها بالخروج منها، وهى مغلوبة تضغو، وأنا الغالب. وصفير الطائر معروف، ومنه "ما فى الدار صافر"، أى ذو صفير".

فانظر بالله عليك وقل لى: هل كنت لتقدر على فهم هذا النص والإلمام بالظروف التى قيل فيها والظروف التى كانت تحيط بالشاعر عند مروره بتلك التجربة الرهيبة لولا هذا التفسير الذى أمدنا به المرزوقى لمفردات النص وتراكيبه وعباراته وصوره والموضوع الذى يدور عليه والظرف الذى قيل فيه؟ أما أنا فأقر دون تلجلج أننى لم أحقق، عند قراءتى للأبيات أول مرة، معنى لكثير من مفرداتها وتراكيبها وصورها لأنها كانت جديدة علىَّ آنذاك، فضلا عن أننى كنت أجهل طبيعة المكان الذى كان فيه، وكذلك طبيعة العمل الذى أقدم عليه كى ينجو بجلده من وجه الخطر، وقبل ذلك طبيعة الظروف التى أدت إلى ذلك الموقف، وهى العلاقة بين الشاعر وقبيلة لحيان وما سبق أن فعله معهم مما استوجب نقمتهم عليه وعملهم على الثأر منه بكل سبيل إلى أن حانت تلك الفرصة ليأخذوا حقهم منه لولا سرعة بديهته، التى أنقذته من السقوط فى أيديهم والسقوط من ثم خارج الحياة أو عاريا من الكرامة والكبرياء.

ولعلى لا أتجاوز الصواب حين أشير هنا إلى لويس شيخو ومزاعمه حول نصرانية كثير من شعراء العرب، وبخاصة فى الإسلام رغم أن أغلبيتهم الساحقة كانوا مسلمين، بيد أنه أبى إلا أن يدعى نصرانيتهم. وعلى أى أساس؟ على أساس كلمة طائرة هنا أو هناك يقف أمامها شيخو ويلويها عن معناها المعجمى ومعناها

الذى يتطلبه السياق جميعا ويذهب فيعطيها معنى ترفضه كما يرفض الجسم عضوا غريبا عليه. خذ مثلا قوله بأن الراجز الأموى الشهير العجاج أبا رؤبة كان نصرانيا لا لشىء إلا لأنه استعمل فى شطر بيت كلمة "الشَّبَر" مرة يتيمة ليس غير، فرفض شرح اللغويين والنقاد القدامى لها بأنها تعنى "العطية الإلهية"، وأصر على أن معناها هو الإنجيل والقربان، ثم استخلص من ذلك أن العجاج كان نصرانيا رغم أن الرجل مسلم ابن مسلمين، وكان يمارس الإسلام كبقية المسلمين. لكن شيخو يركب رأسه ويمضى خالعا رَسَنَه فى عناد حرون ويبوسة مخ لا تقبل الكلام المنطقى العاقل. يقول شيخو فى كتابه: "شعراء النصرانية": "ما كنا لنجسر أن نَنْظِم العجاج فى سلك شعراء النصرانية لولا كلمة وردتْ فى شعره تدل على أنه دان بالنصرانية، وإن يكن بعد ذلك عدل إلى الإسلام. وهذه الكلمة هى مطلع قصيدته الرائية الشهيرة حيث يقول:

الحمد لله الذى أعطى الشَّبَرْ

فشرح البعض لفظة "الشبر" بمعنى الخير والعطية، أى الحمد لله موزع الخيرات والعطايا. إلا أن لِلَّفْظَة معنى آخر قديمًا ورد فى شعر عدى بن زيد الشاعر النصرانى الشهير حيث يصف أمانته نحو النعمان (شعراء النصرانية ص٤٥٢):

لم أَخُنْه والذى أعطى الشَّبَرْ

فورد هناك شرح الكلمة بـ"الإنجيل والقربان". وكذلك قال ابن السكيت فى "إصلاح المنطق" (فى الطبعة المصرية ص١٦٩): "وقيل فى "الشبر" ها هنا إنه القربان". فعَدِىٌّ، إذ أقسم بالشبر، أراد أجلَّ ما لدى النصارى فى دينهم، وهو القربان. وقد زاد العجاج على قول عدى، إذ خص الحمدلة فى مقدمة قصيدته وبراعة استهلالها بمنحة الله للشَّبَر، فلا يريد أى عطية كانت، بل أبرّ هبات الله التى هى عند النصارى الإنجيل والقربان. ويؤيد قولَنا الشرحُ الواردُ فى "لسان العرب" (٥٩: ٦)

وفى "تـاج العـروس" (٢٨٩: ٣) لبيتـى عَـدِيٍّ والعَجَّـاج: "الـشَّبَر شـىء يتعاطـاه النصارى بعضهم لبعض كالقربان يتقربون به أو القربان بعينه. ونقل الصاغانى عن الخليل أن "الشَّبَر" شىء تعطيه النصارى بعضهم بعضا كأنهم كانوا يتقربون بـه... وقيل: الإنجيل". فترى من هذه الشروح أن العجاج وعدىّ بن زيد ضَرَبَا عن وَتَرٍ واحدٍ وأن كليهما يدين بالنصرانية. واللفظة، على ما نظن، سريانية: فإن كانت بمعنى "الإنجيل" فهى يُرَاد بها البُشْرَى. وهذا معنى لفظة "الإنجيل" فى اليونانية. وإن كانت بمعنى "القربان" فمعناها القوت والغذاء، أى قوت النفس والقربان.

هـذا، ولا نجهل أن بعض الرواة رَوَوْا كلمة العجاج بـ"الحَبَر" وبـ"الخَيَر"، وكلاهما بعيد أو تصحيف: فالحَبَر: الأثر أو السرور. أما الخير على "فَعَلٍ" أو الخير على "فِعَلٍ" بلفظ الجمع فلا ذكر لهما فى المعاجم ما لم يُقَلْ إن "الخير" جمع "خيرة" أى المختار. ولا شك فى أن العجاج نظر إلى قول عدى السابق ذكره، ولا سيما أن أقدم رواية، وهى "الشَّبَر"، راقية إلى الخليل فى القرن الثانى للهجرة.

ولسنا نقصد بقولنا هذا أن نصرانية العجاج كانت خالصةً لا غبار عليها. فكما ترى هنا نصرانيته تجد أيضا فى شعره آثارا إسلامية منها فى قصيدته الرائية المذكورة حيث يذكر نبى الإسلام بقوله:

محمـــــــدا، واختـــــــاره الله الخـــــــير

فـــــما وَنَـــــى محمــــدٌ مُـــــذْ أن غَفَـــرْ

لـــــه الإلهُ مـــــا مــــضى ومـــا غَـــبَرْ،

أن أظهـــر الـــدينَ بــــه حتـــى ظهـــرْ

وقيل (فى "الأغانى" ٨٥: ٢١) إن العجاج أنشد أبا هريرة صحابى محمد قوله الـذى وصـف فيـه الخـالق وأعمالـه ويـوم الحساب وأهوالـه، وهـو موافـق لمعتقـد النصارى:

الحمـــــد لله الـــــذى تَعَلَّـــــتِ
بـــــأمره الـــــسماءُ، واســـــتقلَّتِ
بإذنـــــه الأرضُ، ومـــــا تَعَنَّـــــتِ
أرســـى عليهـــا بالجبـــال الثُّبَّـــتِ
وَحَـــى لهـــا القـــرارَ، فاســـتقرتِ
ربُّ الـــــبلادِ والعبـــــادِ القُنَّـــــتِ
والجاعـــلُ الغيـــث غيـــاث المُـــسْنِتِ
والباعـــثُ النـــاس ليـــوم المَوْقِـــتِ
بعـــد المـــمات، وهـــو محيـــى المُـــوَّتِ
يـــوم تـــرى النفـــوسُ مـــا أَعَـــدَّتِ
مـــن نُـــزُلٍ إذا الأمـــور غَبَّـــتِ
مِـــنْ سَـــعْى دنيـــا طالمـــا قـــد مُـــدَّتِ
حتـــى انقـــضى قـــضاؤها، فـــأَدَّتِ
عـــلى الإله خلقـــه إذ طَمَّـــتِ
غاشـــية النـــاس التـــى تغـــشَّتِ
يـــوم يـــرى المرتـــابُ أنْ قـــد حقَّـــتِ
إذا رأى مـــتن الـــسماء انقـــدَّتِ
وحـــى الإله، والـــبلاد رُجَّـــتِ
وهـــو الـــذى أنعـــم نُعْمَـــى عَمَّـــتِ

دافــــعَ عنـــى بنُقَـــيْر مـــوتتى

بعـــد اللَّتَيَّــا واللَّتَيَّــا والتـــى

إذا علتهــا أنفـــسٌ تـــردَّتِ

فارتـــاح ربـــى وأراد رحمتـــى

ونعمـــةً أتمهـــا فتَمَّـــتِ

فردهـــا عنـــى، وقـــد أَعَـــدَّتِ

أظفارَهـــا ونابَهـــا، وحَـــدَّتِ

فَأْسًـــا ومِـــسْحَاةً لنَحْـــتِ جبلتـــى

فلما سمع أبو هريرة إنشاده قال: أشهد أنك تؤمن بيوم الحساب".

والواقع أن كل ما فى حياة العَجَّاج يدل على أن الرجل كان مسلما منذ البداية. ولولا معرفتنا بوقائع حياة ذلك الراجز فلربما ترك كلام شيخو ريبة فى النفوس. ومع ذلك فشيخو يترك هذا كله ويأتى إلى لفظة يتيمة ويلوى عنقها فى الاتجاه الذى يريد كى يخرج بتلك النتيجة التى أعدها سلفا مع سبق الإصرار والترصد متجاهلا معانيها الأخرى التى لا يناسب السياقَ غيرُها. كما أن فى أرجوزة العجاج مفردات تحتاج إلى الكشف فى المعاجم عن معناها أو عن معانيها المتعددة مع الاستعانة أيضا بالسياق لتحديد المعنى الذى يتناغم معه دون غيره كما هو الحال فى كلمة "الشبر"، التى لا يوجد فى سياقها من القصيدة ما يدفعنا إلى رفض هذا المعنى والاستعاضة عنه بـ"الإنجيل"، فضلا عن أن تفسيرها بـ"الإنجيل" إنما يتناقض مع وقائع حياة العجاج وتاريخه وشخصيته، إذ لم تكن له علاقة بالإنجيل ولا بالكنيسة ولا بالكتاب المقدس ولا بالقساوسة والرهبان ولا كان يصلى صلاة النصارى ولا يردد كلامهم ولا يعرف فى شعره مصطلحاتهم. ولو راجع القارئ "إصلاح المنطق" لابن السكيت،

و"المخصص" لابن سيده لوجد أولئك العلماء يفسرونها بـ"العطاء". وهذا مطلع الأرجوزة أثبته هنا كى أُرِىَ القارئَ كيف يعتسف شيخو طريقا وعرة لبلوغ غايته الملتوية:

قَـد جَـبَرَ الـدينَ الإِلَهُ فَجَـبَرْ
وَعَـوَّرَ الـرَحمَنُ مَـن وَلّى العَـوَرْ
فَالحَمـدُ لِلّهِ الَّـذى أَعطـى الحَـبَرْ
مَـوالى الحَـقِّ إِنِ المَـوْلَى شَـكَرْ
عَهْـدَ نَبِـيٍّ مـا عَفـا وَمـا دَثَـرْ
وَعَهـدَ صِـدِّيقٍ رَأى بِـرًّا فَـبَرّْ
وَعَهْـدَ عُـثمانَ وَعَهْـدًا مِـن عُمَـرْ
وَعَهْـدَ إِخـوانٍ هُمُـو كـانوا الـوَزَرْ
وَعُـصْبَةِ النَبـى إِذ خـافوا الحَـصَرْ
شَـدّوا لَـهُ سُـلطانَهُ حَتّـى اقتَـسَرْ
بِالقَتْـلِ أَقوامًـا، وأَقوامًـا أَسَرْ
تَحـتَ التـى اختـارَ لَـهُ اللهُ الـشَجَرْ
مُحَمَّـدًا، وَاَختـارَهُ اللهُ الخَـيَرْ
فـما وَنـى مُحَمَّـدٌ مُـذْ أَن غَفَـرْ
لَـهُ الإِلَهُ مـا مَـضى وَمـا غَـبَرْ
أَنْ أَظهَـرَ الـدينَ بِـهِ حَتّـى ظَهَـرْ
هَـذا أَوانُ الجِـدِّ إِذ جَـدَّ عُمَـرْ

وَصَرَّحَ ابـــنُ مَعْمَـــرٍ لِمَـــن ذَمَــرْ
وأَنْـــزَفَ العَـــبْرَةَ مَـــنْ لاقـــى العَـــبَرْ
طـــالَ الإِنَـــى، وَزايـــلَ الحَـــقُّ الأَشَرْ
وَهَـــدَرَ الجِـــدُّ مِـــنَ النـــاسِ الهَـــدَرْ
وَلاحَـــتِ الحَـــرْبُ الوُجـــوهَ وَالـــسّرَرْ
وَضَـــمَّرَت مَـــن كـــانَ حُـــرًّا فَـــضَمَرْ
قَـــد كُنْـــتَ مِـــن قَـــومٍ إِذا أُغْـــشُوا العَـــسَرْ
تَعَـــــسَّروا أَو يَفْـــــرِجِ اللهُ الـــــضَّرَرْ
وَزادَهُـــم فَـــضلًا، فَمَـــن شـــاءَ انْتَحَـــرْ
عَطِيَّـــــــــةَ اللهِ الإِلافَ وَالـــــــسُّوَرْ
وَمَرَسًـــا إِن مارَســـوا الأَمْـــرَ الـــذَّكَرْ
هـــا فَهْـــوَ ذا، فَقَـــد رَجـــا النـــاسُ الغِـــيَرْ
مِـــن أَمْـــرِهِم عَـــلى يَـــدَيْكَ وَالثُـــؤَرْ
مِـــن آلِ صَـــعْفوقٍ وأَتبـــاعٍ أُخَـــرْ
مِـــن طـــامِعينَ لا يُبـــالونَ الغَمَـــرْ
فَقَـــد عَـــلا المـــاءُ الزُّبَـــى فَـــلا غِـــيَرْ
واختـــارَ فى الـــدينِ الحَـــرُورِى البَطَـــرْ
وَأَنـــزَفَ الحَـــقَّ وَأَوْدَى مَـــنْ كَفَـــرْ
كـــانوا كَـــما أَظلَـــمَ لَيـــلٌ فانـــسَفَرْ

عَـــن مُـــدلجٍ قاســـى الـــدُّؤوبَ وَالـــسَّهَرْ
وَخَـــــدَرَ الليـــــلِ، فَيجتـــــابُ الخَـــــدَرْ
وَغـــــبرا قُـــــتْماً، فَيجتـــــابُ الغُـــــبَرْ
فى بِئـــرِ لا حُـــورٍ سَرَى وَمـــا شَـــعَرْ
بِإِفْكِـــهِ حَتّـــى رَأَى الـــصبحَ جَـــشَرْ
عَـــن ذى قَـــدَاميسَ لُهَـــامٍ لـــو دَسَرْ
بِرُكنِـــهِ أَرْكـــانَ دَمْـــخٍ لانْقَعَـــرْ
أَرعَـــنَ جَـــرّارٍ إِذا جَـــرَّ الأَثَـــرْ
دَيَّـــثَ صَـــعْباتِ القِفـــافِ وَابْتَـــأَرْ
بِالـــسَّهْلِ مِدْعَاسًـــا، وبالبيـــدِ النُّقَـــرْ

... إلخ. فهل يمكن أن يكون معنى الكلمة فى الأرجوزة هو الإنجيل حتى لو قلنا إنها "الشبر" وليست "الحبر" كما وردت فى روايتنا هنا، والأرجوزة إنما تتحدث عن الإسلام ونبيه وصحابته وتاريخه حديث المؤمن المعتز المفاخر؟ إن هذا لهو الهزل المبين! كذلك فالأبيات التى أنشدها العجاجُ أبا هريرة هى فى الواقع صدًى لآيات القرآن الكريم فى سورة "آل عمران" و"الأعراف" و"الرعد" و"المرسلات" وغيرها، لا لآيات الإنجيل كما يزعم شيخو. ومع هذا يصر الرجل على أن العجاج كان نصرانيا، أو على الأقل: كان نصرانيا ثم أسلم. أما كيف ومتى ولماذا فليس عنده على هذا أى جواب. والآن لو أننا لم نعرف هذا كله ولم يكن لدينا علم بمعانى "الشبر" والسياق التاريخى والشخصى الذى يحيط بتلك الأرجوزة، وبأن هناك أكثر من رواية أخرى لها تذكر كلمة أخرى غير "الشبر" لما استطعنا مناقشة شيخو وفضح عورته ومَعَرَّته. كذلك فما قاله شيخو من أن "اللسان" و"تاج العروس"، أثناء شرحهما

لكلمة "الشبر" فى بيت العجاج، قد ساقا، ضمن معانيها، "الإنجيل والقربان" هو كلام غير صحيح، إذ كان كلامهما عن العجاج وأرجوزته قد انتهى، وانتقلا من ثم إلى معنى آخر للكلمة بعيدا عن الرَّجَّاز الأموى. لكن كلام شيخو قد صيغ على نحو مضلل أريد به إيهام القارئ بما ليس له أصل ولا كيان. فانظر كيف يمكن إثارة قضية خطيرة كهذه استنادا إلى كلمة يتيمة وردت فى نص أدبى، وكيف أن الحكم فى تلك القضية لا يحسمه إلا وقوف النقاد عند لغة النص وتحليلها من خلال المعاجم وعلماء اللغة. ومع هذا نرى نقاد آخر زمن يريدون منا أن نواجه النص مباشرة دون الاستعانة بشىء من خارجه لا من المعاجم ولا من سيرة صاحبه ولا من وقائع التاريخ كى يتسنى لهم أن يعيثوا فيه فسادا على راحتهم ويُقَوِّلوا صاحبه ما لم يخطر له على بال، وكل ذلك تحت دعوى أن المؤلف قد مات، بمعنى أنه قد انتهى من إبداعه وانتفت كل صلة له به بحيث لا يحق له أن يقول: لقد قصدتُ كذا، ولم أقصد كذا، وبحيث يكون للناقد الحداثى الحق فى أن يضفى عليه ما ليس فيه وما لا علاقة له به بتاتا، وهو ما ينتهى فى كثير من الأحوال إلى فضائحَ ومخازٍ علمية. وهذه سنة شيخو وأمثاله، فهم يجرون عليها وينتهون إلى نفس النتائج الفاضحة.

ونفسَ الشىء قُلْ عن مقامات الهمذانى، التى لولا ما وُضِع حولها من شروح وتفاسير ما استطاع القراء فهمها كما ينبغى وعجزوا بالتالى عن تذوقها والاستمتاع بها لأنها تفيض بالكلمات المعجمية والعبارات التى لم نعد نستخدمها الآن والمحسنات البديعية المعقدة حتى إن بعض النقاد لا يرى فيها سوى هذا الجانب غافلا عما تتمتع به من براعة فى التصوير والحوار والسرد والوصف والفكاهة والبناء القصصى لا تظهر كاملة إلا بعد تدخل النقاد بشرح الكلمات والعبارات وتفسير معانيها. وهذا من الشهرة بحيث لا أظننى بحاجة إلى سَوْق الشواهد عليه. ويصدق هذا الكلام أيضا على رِسَالَتَىِ ابن زيدون الجِدِّيَّة والهزلية مثلا. إننا بحاجة إلى أن

نعرف الظروف التى ألفهما فى ظلها، والشخص الذى خصصهما للسَّخَر منه، والدوافع التى حملته على التشهير به، والألفاظ والعبارات والصور والأفكار التى تفيضان بها، وإلا تعسَّر علينا فهمهما الفهم الدقيق والتوت بنا السبيل إلى تلك الغاية. لقد وضعهما الشاعر الأندلسى فى ابن عبدوس غريمه الذى ينافسه فى حب ولادة بنت المستكفى سخريةً منه وتهكمًا به وتشويهًا لصورته فى عينى الفتاة الأرستقراطية المثقفة الجميلة التى كان كلاهما يعمل على الفوز بقلبها دون الآخر. وفيهما كلام كثير عن بعض العلوم التى كانت سائدة فى عصر مؤلفهما ومصطلحاتها، وفيهما كذلك طائفة من أسماء المفكرين والفلاسفة وإشارات إلى بعض أفكارهم مما يحتاج القارئ معه إلى من يفسرها له ويريه وجه التهكم فى ذكرها، بالإضافة إلى بعض الألفاظ والتعابير والصور التى تحتاج إلى شرح، وإلا استغلق المعنى عليه.

وبالمثل لا يمكن القارئ فهم رواية سلمان رشدى المسماة بـ"الآيات الشيطانية" فهما سليما دون أن يفك النقاد له رموزها ويحلوا عقدها ويفسروا أساطيرها ويربطوا بين متباعداتها ويوضحوا غموضها ويشرحوا مفرداتها التى اخترعها المؤلف... وهكذا. وبدون هذا التفسير والشرح لا يتيسر فهم الرواية ولا يعرف القراء أنها تتحدث عن النبى محمد رغم أن اسمه عليه السلام غير مذكور فيها أو يتنبهوا إلى أن عائشة عليها رضوان الله تظهر من خلال عدة شخصيات فى القديم والحديث. وقد عكفتُ على تلك الرواية عقب صدورها فى أواخر ثمانينات القرن الماضى فى صبر ودأب حتى استطعت كتابة دراسة مطولة عنها استغرقت ٢٥٠ صفحة وظهرت فى كتاب بعنوان "ماذا بعد إعلان سلمان رشدى توبته؟ دراسة فنية وموضوعية للآيات الشيطانية"، عالجتُ فيه موضوع الرواية وربطتُ بين أحداثها الكثيرة المتنوعة العجيبة العابرة للأزمان والأمكنة والتى تتحدى العقل والمنطق، كما حللت أسلوب الكاتب وكشفت عن ألاعيبه البديعية والتصويرية التى استعان بها لإبهار القارئ

واستعراض عضلاته فى التعامل مع لغة جونبول. وهو، والحق يقال، شديد البراعة فى استخدام تلك اللغة رغم أنه هندى، وليس بريطانيا أصيلا. لقد تعبتُ حتى استطعتُ تذليل عقبات الرواية، ثم أخذت على عاتقى بعد ذلك وضع تجربتى معها بين يدى القارئ غنيمة باردة ليس عليه إلا أن ينظر فيها فتنفتح له مغاليق الرواية ويسهل عليه من ثم ولوجها وفهم خباياها.

لقد وقفت مثلا إزاء عنوان الرواية مبينا كيف اختلف المعلقون العرب فى ترجمته: فبعضهم جعله "آيات شيطانية"، وراجت هذه الترجمة رواجا واسعا لدرجة أن الإذاعة البريطانية الناطقة كانت ترددها آنذاك فى نشرات الأخبار رغم عدم دقتها، إذ إن كلمة "آيات" فيها منكَّرة، على خلاف الأصل الإنجليزى، وعلى خلاف الآيتين المقصودتين بالتسمية أيضا، فهما معرَّفتان مشهورتان، ولا معنى من ثم لتنكيرهما. وبعضهم ابتعد أكثر من ذلك عن الأصل وترجمه بـ"آيات الشيطان". وبعض آخر ازداد ابتعادا فقال: "أشعار شيطانية" وَهْمًا منه أن كلمة "verse" فى العنوان معناها "شعر"، وما دامت قد جُمِعَت على "verses" فهى أشعار. وفاتهم أن الكلام فى الرواية عن القرآن وآياته لا عن الشعر، وأن المؤلف نفسه داخل كتابه قد أشار إلى ما رُوِىَ من أن خالد بن الوليد هو الذى سمى تَيْنِكَ الآيتين المزعومتين بـ"آيات الشيطان". كما غفل هذا البعض عن أن كلمة "verse" (بمعنى الشعر) لا تُجْمَع ولا تسبقها أداة التنكير: "a" فى حالة الإفراد. إنما قد تجمع فى هذا المجال بمعنى "أبيات الشعر"، ولكن هذا ليس هو المقصود هنا. والحق أن الترجمة الصحيحة يجب أن تكون: "الآيتان الشيطانيتان" لأنهما آيتان لا آيات، إذ المقصود ما جاء فى بعض الروايات عن إلقاء الشيطان فى أسماع الناس، عند نزول سورة "النجم" وما فيها من تسفيه لعقائد المشركين فى اللات والعزى ومناة، قوله: "تلك الغرانيق العُلاَ * وإن شفاعتهن لَتُرْتَجَى".

كذلك وقفت أمام ما لاحظته من ميل رشدى إلى إطالة الجملة فى كثير من الأحيان واشتقاق كلمات وتعبيرات وتراكيب جديدة، فضلا عن الصور الطازجة والطريفة، والرغبة الحادة فى التلاعب باللغة أحيانا من سجع وجناس. وبالمثل لاحظت أنه لا يعترف بالقداسة لأى شيء أو لأى شخص، وأنه يكثر من الألفاظ البذيئة والعارية جريا على الاتجاه المعروف بالـخُرْئِيَّة (Scatology). كما يظهر فى الرواية غرام المؤلف بترديد كلمات معينة كـ"عفريت وغول وجنى وشيطان وعيد ومأبون وابن حرام، وهللويا، وبعلزبوب، ويا ألله... إلخ"، واقتباسه عددا من العبارات المأخوذة من الكتاب المقدس، وإكثاره من استعمال الكلمات غير الإنجليزية، وبخاصة العربية، مع ترجمتها إلى لغة جون بول أحيانا، وبغير ترجمتها أحيانا أخرى مثل "دجال وتخت وكاهن وولاية، وفى قديم الزمان، وكان يا ما كان، وفربوتن، وكابوت، وترو فاتال"، وكثرة المفردات المهجورة والمترادفة والكلمات ذات السوابق الدالة على النفى وما يشبهه والصفات المركبة من كلمتين بينهما شرطة واستخدام أسماء وصفات وظروف مكونة من جمل كاملة. كما أن نظام الترقيم عنده يختلف فى كثير من المواضع عن النظام المتبع، فنراه مثلا ينهى الجملة قبل ختامها مع بدء جملة جديدة لا تكتمل لها عناصر جملة تامة، أو يورد سؤالا دون أن يعقبه بعلامة استفهام. وهو بوجه عام لا يبدأ كلامَه الحِوَارِىَّ من أول السطر، بل يجعله امتدادا لكلام السرد مهما طال الأخذ والرد بين المتحاورين ومهما كثر عددهم، بينما فى الحوار الداخلى كثيرا ما ينتقل من السرد إلى كلام الشخص مباشرة دون أن يستخدم من علامات الترقيم سوى الفاصلة مع كتابة المناجاة الذاتية بالحروف المائلة. ومما يميز أسلوب الرواية أيضا أن الجملة قد تطول فى بعض المواضع لتستغرق ثلثى صفحة من القطع الكبير، وقد يغمض عود الضمائر فى كثير من الحالات أو يتحول الضمير فجأة من الغائب إلى المتكلم، والزمن من الماضى إلى الحاضر... وغير ذلك من

السمات التى تميز أسلوب الرواية والتى تحتاج إلى تدخل النقاد بالشرح والتفسير حتى يستطيع القارئ تتبعها وفهمها من أجل قيام تفاعل بينه وبين ذلك العمل الروائى.

ومما لفتُّ النظر إليه فى دراستى المذكورة كذلك انتشار الهلاوس فى الرواية، فكم من شخصية تحولت إلى هذا الحيوان أو ذاك أو إلى هذه الآلة أو تلك، فضلا عن الإسهال اللامنطقى الذى تتدفق معه الأفكار والذكريات والأحداث التاريخية من هنا وهناك على نحو غير مترابط ولا مفهوم. كذلك كثيرا ما تختلط الأحداث والشخصيات كما هو الحال حين لا نجد فاصلا زمنيا بين قصة الغرانيق المزعومة التى تنتمى إلى الفترة المكية وبين غزوة بدر، وكأننا إزاء توقيت واحد، ولسنا بإزاء حدثين يفصل بينهما عدة أعوام. وبالمثل لا يوجد فرق بين عائشة رضى الله عنها والشاهبانو والكاهنة الهندية فى العصر الحديث، مثلما نرى خالدا مرة هو الصحابى المعروف، ومرة سقاء يحمل قربة الماء ويمر بها على البيوت يفرغها فى الأوانى، ومرة هو ابن الخمينى... وهكذا. كما تعجّ الرواية بالاستطرادات والقفزات غير المبررة والتفاصيل الكثيرة التى لاحاجة بها إليها...

وأود أن أختم بمثال قرآنى على ما نحن فيه، ألا وهو الآية الخامسة من سورة "التوبة"، التى يتخذها أعداء الإسلام دليلا على أن الإسلام دين القتل والإرهاب وإكراه الناس بالسيف على اعتناقه. ونص الآية هو: "فإذا انسلخ الأشهُرُ الحُرُمُ فاقتلوا المشركين حيث وجدتموهم وخذوهم واقتلوهم واقعدوا لهم كل مَرْصَد...". لكن المتأمل فى الآية وألفاظها وأسباب نزولها وسياقها من الآيات التى حولها ومن القرآن كله سوف يتحقق أن ما يقوله أعداء ديننا ليس إلا أباطيل وتدليسات متهافتة. كيف؟ أولا هل الألف واللام فى "المشركين" للجنس أو للعهد؟ وثانيا ما السبب يا ترى فى أمر القرآن للمسلمين بقتل المشركين؟ ترى هل أمرهم فعلا بقتلهم هكذا من الباب للطاق دون أن يكونوا قد اعتدَوْا عليهم؟ وثالثا هل وضع المسلمون هذا الأمر

موضع التطبيق؟ ورابعا ما موقف الإسلام من أولئك المشركين الذين نزلت الآية بقتلهم؟ وماذا عن المشركين الآخرين؟ أأُمِر المسلمون بقتلهم أيضا كلما لَقُوا واحدا منهم؟

وللرد على هذه الأسئلة الاستيضاحية نقول: أولا المشركون فى الآية ليسوا كل المشركين بإطلاق بل طائفة منهم فحسب. وعلى هذا فإن "أل" فى الكلمة هى للعهد وليست للجنس ولا للماهية. أى أن المشركين المأمور بقتلهم هم مشركون معينون لا يستغرقون المشركين كلهم جميعا. فأى طائفة من المشركين إذن هؤلاء؟ إنهم هم المشركون الذين كانت بينهم وبين المسلمين معاهدة فلم يحترموها وغدروا بهم واعتدَوْا عليهم وقتلوا فريقا منهم خيانةً وغِيلَةً. والدليل على ذلك هو قوله تعالى عقب هذا: "كيف يكون للمشركين عهدٌ عند الله وعند رسوله إلا الذين عاهدتم عند المسجد الحرام؟ فما استقاموا لكم فاستقيموا لهم. إن الله يحب المتقين * كيف وإن يَظْهَروا عليكم لا يَرْقُبوا فيكم إِلًّا ولا ذمةً؟ يُرْضُونكم بأفواههم، وتأبى قلوبُهم، وأكثرُهم الفاسقون * اشْتَرَوْا بآيات الله ثمنًا قليلًا فصَدُّوا عن سبيله. إنهم ساءَ ما كانوا يعملون". فالمشركون الذين أمر القرآن المسلمين بقتلهم إنما هم المشركون الخائنون الغادرون الذين أخذوا فريقا من المسلمين غيلة فقتلوهم رغم ما كان بين الطائفتين من اتفاقيات مغلظة. لقد كان الأمر أمر علاقة بين دولتين لا أمر أشخاص من داخل المجتمع. ولا يصلح أن تترك الدول حقها وكرامتها فى هذه الظروف دون أن تعاقب الغادرين الخائنين، وإلا انتقض أمرها وطمع فيها كل من هب ودب. وثالثا لم يحدث فى الواقع أنْ وضع المسلمون هذا الأمر موضع التنفيذ، إذ قد آتى ثمرته بمجرد إعلانه على الملإ، فكف المشركون شرهم عن المسلمين ودخل منهم فى الإسلام من دخل. ليس ذلك فقط، بل إن القرآن قد أعطى المشركين المعتدين فترةَ سماحٍ أربعةَ أشهرٍ قبل أن تدخل الآية حيز التطبيق يستطيع كل مشرك أن يسيح فى

البلاد خلالها دون أن يتعرض له المسلمون بأى أذى رغم استحقاقه لإنزال الأذى به عقوبةً له على ما اقترفت يداه من خيانة وغدر واغتيال للأبرياء المسالمين. بل إن أى مشرك لو استجار بالمسلمين حينئذ لوجب على المسلمين أن يجيروه بأمر القرآن فى هذه السورة ذاتها إلى أن يسمع كلام الله ثم يبلغوه مأمنه فى طمأنينة وسلام دون أن يُرَوِّعوه مجرد ترويع، فضلا عن أن يُنْزِلوا به أى ضرر.

على أنْ ليس هذا هو كل شىء، إذ القرآن يوجب على المسلم أن يعامل، بمنتهى البر والإقساط، غير المسلم ما دام لم يقاتله فى الدين ولم يعتد عليه أو يخرجه ظلما من وطنه. ثم إن الإسلام يحرم على المسلمين الاعتداء على أىّ أحد لأن الله سبحانه وتعالى لا يحب المعتدين، اللّهم إلا إذا بُدِئوا بالعدوان الغشوم، فعندئذ فمن حقهم رد العدوان بمثله. وذلك مما لا يمكن أن يشاحّ فيه عاقل منصف. فهذا هو تفسير الآية الخامسة من سورة "التوبة"، التى جعل أعداء الإسلام هِجِّيراهم التشنيعَ بها على الإسلام واتهامَه تدليسًا وافتراءً بأنه دين عدوان وإكراه. وهو تفسير يرتكز، كما رأينا، على التحليل اللغوى والسياقى والمناسبة التاريخية التى ظهر فيها النص. ولولا هذا التحليل والتفسير لَظَنَّ مَنْ لا عِلْم لهم حتى من بين المسلمين أنفسهم أن ما يردده أعداء الإسلام فى هذا المضمار جَرَّاءَ امتلاخِ الآية من سياقها هو كلام صحيح.

وفى ضوء هذا التحليل ينبغى أن نقرأ صدر سورة "التوبة" بآياته الخمس عشرة كلها لا الآية الخامسة وحدها بعيدا عن سياقها. يقول تعالى: "بَرَاءَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى الَّذِينَ عَاهَدْتُمْ مِنَ الْمُشْرِكِينَ * فَسِيحُوا فِى الأَرْضِ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ غَيْرُ مُعْجِزِى اللَّهِ وَأَنَّ اللَّهَ مُخْزِى الْكَافِرِينَ * وَأَذَانٌ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى النَّاسِ يَوْمَ الْحَجِّ الأَكْبَرِ أَنَّ اللَّهَ بَرِىء مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ فَإِنْ تُبْتُمْ فَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَإِنْ تَوَلَّيْتُمْ فَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ غَيْرُ مُعْجِزِى اللَّهِ وَبَشِّرِ الَّذِينَ كَفَرُوا بِعَذَابٍ أَلِيمٍ * إِلَّا الَّذِينَ عَاهَدْتُمْ مِنَ

الْمُشْرِكِينَ ثُمَّ لَمْ يَنْقُصُوكُمْ شَيْئًا وَلَمْ يُظَاهِرُوا عَلَيْكُمْ أَحَدًا فَأَتِمُّوا إِلَيْهِمْ عَهْدَهُمْ إِلَى مُدَّتِهِمْ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَّقِينَ * فَإِذَا انْسَلَخَ الأَشْهُرُ الْحُرُمُ فَاقْتُلُوا الْمُشْرِكِينَ حَيْثُ وَجَدْتُمُوهُمْ وَخُذُوهُمْ وَاحْصُرُوهُمْ وَاقْعُدُوا لَهُمْ كُلَّ مَرْصَدٍ فَإِنْ تَابُوا وَأَقَامُوا الصَّلاةَ وَآتَوُا الزَّكَاةَ فَخَلُّوا سَبِيلَهُمْ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ * وَإِنْ أَحَدٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ حَتَّى يَسْمَعَ كَلامَ اللَّهِ ثُمَّ أَبْلِغْهُ مَأْمَنَهُ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لا يَعْلَمُونَ * كَيْفَ يَكُونُ لِلْمُشْرِكِينَ عَهْدٌ عِنْدَ اللَّهِ وَعِنْدَ رَسُولِهِ إِلَّا الَّذِينَ عَاهَدْتُمْ عِنْدَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ فَمَا اسْتَقَامُوا لَكُمْ فَاسْتَقِيمُوا لَهُمْ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَّقِينَ * كَيْفَ وَإِنْ يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ لا يَرْقُبُوا فِيكُمْ إِلًّا وَلا ذِمَّةً يُرْضُونَكُمْ بِأَفْوَاهِهِمْ وَتَأْبَى قُلُوبُهُمْ وَأَكْثَرُهُمْ فَاسِقُونَ * اشْتَرَوْا بِآيَاتِ اللَّهِ ثَمَنًا قَلِيلًا فَصَدُّوا عَنْ سَبِيلِهِ إِنَّهُمْ سَاءَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ * لا يَرْقُبُونَ فِي مُؤْمِنٍ إِلًّا وَلا ذِمَّةً وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُعْتَدُونَ * فَإِنْ تَابُوا وَأَقَامُوا الصَّلاةَ وَآتَوُا الزَّكَاةَ فَإِخْوَانُكُمْ فِي الدِّينِ وَنُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ * وَإِنْ نَكَثُوا أَيْمَانَهُمْ مِنْ بَعْدِ عَهْدِهِمْ وَطَعَنُوا فِي دِينِكُمْ فَقَاتِلُوا أَئِمَّةَ الْكُفْرِ إِنَّهُمْ لا أَيْمَانَ لَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَنْتَهُونَ * أَلا تُقَاتِلُونَ قَوْمًا نَكَثُوا أَيْمَانَهُمْ وَهَمُّوا بِإِخْرَاجِ الرَّسُولِ وَهُمْ بَدَءُوكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ أَتَخْشَوْنَهُمْ فَاللَّهُ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَوْهُ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ * قَاتِلُوهُمْ يُعَذِّبْهُمُ اللَّهُ بِأَيْدِيكُمْ وَيُخْزِهِمْ وَيَنْصُرْكُمْ عَلَيْهِمْ وَيَشْفِ صُدُورَ قَوْمٍ مُؤْمِنِينَ * وَيُذْهِبْ غَيْظَ قُلُوبِهِمْ وَيَتُوبُ اللَّهُ عَلَى مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ".

* * *

ومن المناهج النقدية أيضا التى تستخدم فى التعامل مع الأدب المنهج النفسى. وهو المنهج الذى يعتمد على معطيات علم النفس الحديث فى معالجته للنص الأدبى، فيربط بين العمل الأدبى ونفسية صاحبه أو يفسر سلوك أبطاله فى ضوء معطيات علم النفس وغير ذلك. ويُعَدّ العالم النمساوى سيجموند فرويد أول من أرسى قواعد المنهج النفسى فى النقد الأدبى بعد إصداره كتاب "تفسير الأحلام"، وتبعه فى

ذلك تلميذاه يونج وأدلر. وقد ركز فرويد، من بين الدوافع اللاواعية التى يراها تشكل العمل الإبداعى، على الدوافع الجنسية كعقدة أوديب، وهى عقدة تصيب الابن الذى يعشق والدته ويغار عليها من أبيه ويكرهه بسببها، وكعقدة إلكترا، وتصيب البنت التى تقع فى غرام أبيها فتغار من أمها وتبغضها لهذا السبب حسبما يقول. وهو يرى أن الفن والإبداع مجرد تعويض مقنَّع عن الكبت الجنسى أو مجرد ضرب من ضروب التنفيس من أجل التواؤم مع العالم وتفاديًا للمرض. فالشعر، كالحلم، تحقيق وهمى لرغبات مكبوتة مختزنة فى منطقة اللاشعور، والكبت العاطفى الجنسى يحاصر الشاعر ويسيطر عليه فيحول تلك الرغبات إلى شعر تحل محل الغاية الجنسية الأولية فيه غايات أخرى ليست جنسية، ولكنها مرتبطة بالغاية الجنسية فى نشأتها.

أما يونج فذهب إلى أن شخصية الفنان شحصية بدائية ضاربة فى القدم، وأنها نتاج وعاء يحتوى على تاريخ أسلافه، وأنها تشكلت بفعل خبرات متراكمة ماضية يسميها: اللاشعور الجمعى. وقد اتفق فرويد ويونغ على أن الإبداع لاشعور عند الفنان مع اختلاف المذهب فى ذلك: فالأول يراه كبتا جنسيا عند الفرد، أما الأخير فيراه موروثا عن أسلافه البدائيين. وهناك العالم النفسى أدلر، ومنهجه يختلف عن المنهجين السابقين، إذ يرى أن الفن مبعثه التعويض عن النقص وثمرة لحب الظهور والسيطرة، إذ الفنان، فى رأيه، كائن شعورى يشعر بنقائصه وأهدافه التى يحاول بلوغها، وهذا الإحساس بعدم الكمال يدفعه للتغلب على نقصه. وقد شاع المنهج النفسى وقتا طويلا عند النقاد، فنراهم يهتمون برصد التأثير النفسى للأدب فى القارئ، كما يدرسون الأدب فى النماذج البشرية التى يقدمها. وقد استهوى المنهج النفسى عددًا من النقاد العرب كالعقاد والمازنى ود. النويهى ومحمد خلف الله أحمد ود. مصطفى سويف، إذ درس العقاد مثلا شخصية أبى نواس فى ضوء عقدة

"النرجسية" فى كتابه: "أبو نواس – الحسن بن هانئ"، كما قدم المازنى دراسة عن بشار بن برد تمثل نموذجًا لمفهوم أدلر عن عقدة النقص.

ويأخذ بعض الدارسين على المنهج النفسى أنه يعامل العمل الأدبى بوصفه وثيقة نفسية ذات مستوى واحد، مع أن العمل الأدبى يتشكل من طبقات ومستويات. وبهذه الطريقة يتساوى العمل الأدبى الجيد مع العمل الأدبى الردىء. كذلك يؤخذ على هذا المنهج أن أصحابه يهتمون بالأديب ولا يهتمون بالنص كثيرًا، فهم يدرسون النماذج الأدبية على أنها نماذج بشرية. كما يجعلون وُكْدَهم من دراسة الأدب تتبع حياة الأديب السلوكية والتغلغل فى باطن اللاشعور الفردى أو الجماعى عنده، والعمل على إثبات معاناته لمرض نفسى أو عقدة. ومما يُنْتَقَد عليهم أيضا إرجاعُهم الأدب إلى أساطير الأجداد السابقين، غير مقدرين، فى غمرة هذا الاهتمام، الأعمال الأدبية التى تصور المجتمع المعاصر وقضاياه ومشكلاته.

ورغم كل ما يمكن أن يقال ضد المنهج النفسى فإننى لا أحبّذ أبدا إبعاده عن ميدان النقد الأدبى، إذ ما من علم أو فن إلا وفهم النص الأدبى يحتاج إليه، كل حسب طبيعة النص وصاحبه. وعلى هذا فالمنهج النفسى مفيد فى فهم الأدب وتذوقه مثلما يفيده المنهج الاجتماعى والمنهج البنيوى... إلخ. إن هنذا المنهج يمكن مثلا أن يساعدنا على فهم الأديب وإبداعاته، ويأخذ بأيدينا إلى الأعماق البعيدة فى شخصياته وأبطاله، فنراها أوضح، ونقدر قيمتها تقديرا أعمق. وليس معنى هذا أننى أوافق على كل ما يقوله علماء النفس ولا على تطبيق مقولاتهم كما هى، بل علينا الاستفادة من جهود أولئك العلماء استفادة عامة دون تقبل كل ما يقولونه بالضرورة، إذ فيه الصحيح وفيه الخاطئ، مثله مثل أى جهد بشرى. كذلك لست من أنصار البحث فى الأدب ونصوصه عن مقولات علماء النفس ومفاهيمهم ونتائج بحوثهم، وبخاصة أننا نلمح فيها مغالاة وتعسفا واطمئنانا فى غير محله، إذ النفس

البشرية من التعقيد والرواغية بحيث لا يصح أن يزعم زاعم أنه قادر على اقتحام مغلقاتها وبلوغ زواياها المظلمة بسهولة. أما أن نأخذ بنتائجهم العامة ونقرأ بحوثهم قراءة متأنية عميقة ونقدية متحررة فهذا هو السبيل السليم للإفادة منهم ومن جهودهم المشكورة رغم ما يمكن أن نختلف بشأنه معهم.

إن كلام علماء النفس عن الغرائز الجنسية مثلا ومشاعر النقص وتأثيرها على شخصية صاحبها هو كلام قوى ووجيه، وخبراتنا فى الحياة تصدّقه وتعضدّه. أما ما يقال عن المرحلة الشرجية والفموية فى المشاعر الجنسية عند الطفل خلال مرحلة الرضاعة وعقبها كما يقول فرويد فمن الصعب جدا جدا بل من المستحيل اطمئنان مثلى إليه، وإلا فليقل لنا فرويد كيف عرف أن الطفل فى تلك المرحلة يشعر بهذا الذى يقول، وعلى النحو الذى يصف؟ هل كان هو، فى فترة رضاعته وهو طفل حديث الولادة، يمسك بدفتر فى يده يسجل فيه أولا بأول ما يعتريه من أحاسيس جنسية فى تلك المواضع التى حددها، ثم ظل محتفظا بذلك الدفتر إلى أن كبر فنظر فيه واستفاد منه فى بحوثه وتجاربه؟ ثم ماذا يقول عن الأبناء الذين يقتلون أمهاتهم أو يَسُبُّونهن أو يضربونهن ويحولون حياتهن إلى جحيم، أو فى البنات اللاتى يتآمرن مع أمهاتهن ضد آبائهن، مما هو منتشر فى الحياة كثيرا؟ وفى الريف والمناطق الشعبية قلما نجد ولدا يتجاوز خطوط الاحترام مع والده بخلاف الأمر مع الأم، مما يصيب دعاوى فرويد فى مقتل. كذلك قد يغفر الكثير من البنات لآبائهن خيانتهم لأمهاتهن، بينما لا يمكنهن أن يتسامحن فى ذلك مع الأم. ثم إنى قد لاحظت أن هذا العالم النمساوى، فى تفسيره للأحلام، يسلك سبلا ملتوية ومعقدة ومعتسفة غير منطقية، وكأنه قد وضع نصب عينيه منذ البداية أن يصل إلى النتيجة التى انتهى إليها.

إننا لا يمكن أن نُشَاحَّ فى أهمية المشاعر الجنسية، لكننا لا نستطيع أن نذهب إلى المدى الذى يذهب إليه فرويد حيث لا يرى وراء أى تصرف أو شعور بشرى واع أو

غير واع، وفى اليقظة أو فى المنام، سوى الجنس، والجنس وحده. ثم إنه يقصر الرغبات المكبوتة على مرحلة الطفولة، فعلى أى أساس يقوم ذلك؟ إن الكبت قد يقع فى أى مرحلة عمرية حسب حالة كل إنسان. بل ربما كان الكبت فى الطفولة هو أضعف وأقل ما يكون حيث لا يعى الطفل بوضوحِ المحظورات الاجتماعية أو الدينية. ومن قال إنه يحدث لهذه العمليات تسامٍ تتحول به من رغبات مكبوتة إلى إبداعات أدبية وفنية؟ وهل الأعمال الأدبية تدوركلها حول الجنس وشهواته؟ أليست هناك موضوعات أخرى للأدب غير الجنس؟ بيقين هناك الحب العذرى والدفاع عن الوطن والصراع حول المال والمناصب والجاسوسية وجرائم القتل والسرقة والحقد على المتفوقين والطموح الإنسانى والتشاؤم والقلق على المستقبل والمعصية...إلخ. فكيف جاز لفرويد أن يتجاهل هذا كله ويلغيه بجرة قلم فلا يرى سوى الجنس وسوى الكبت لشهوات الجنس؟ وحتى لو كان الإبداع الأدبى يدور فعلا حول الجنس فمن قال إنه ينتهى دائما بإشباع هذه الرغبة؟ وماذا عن الأدباء الذين لم يعانوا من كبت فى حياتهم فتزوجوا ممن يحبون ويشتهون وأنجبوا منهن الأبناء وبَنَوْا معهن حياة أسرية سعيدة، ومع هذا يبدعون الأشعار والقصص وغيرها من فنون الأدب؟ وإذا سلمنا بما يقوله فرويد عن كبت الرغبات الجنسية والتسامى فما الذى يجعل هذا التسامى فى حالة "أ" من الناس يتحول إلى إبداع أدبى، ولا يتحول فى حالة "ب"؟ بل ما الذى يحوّله فى حياة "س" إلى إبداع شعرى مثلا، وفى حالة "ص" إلى إبداع قصصى أو مسرحى؟ ثم إن فرويد بهذه الطريقة يتصور الناس كلهم مرضى نفسيين، فهل هذا صحيح؟

أيضا ما هذا اللاشعور الجمعى الذى يقول به يونج والذى يعرّفه بأنه ما ترسب فى النفس البشرية خلال آلاف الأعوام من "الأساطير والترهات" كنموذج الخطيئة والتكفير وتشهِّى الموت والعودة إلى الرحم والولادة الجديدة كما جاء عند

مود بودكين الناقدة الأمريكية المتأثرة بذلك العالِم؟ ترى كم من البشر يوافقون بود مودكين على ما تقوله فى هذا المضمار؟ إننا نحن المسلمين لا نشعر بصدى أى شىء من هذا فى نفوسنا على أى نحو من الأنحاء. ثم إن هذه الأفكار لا تورث بيولوجيا كما يقول يونج بل يتشربها الإنسان من خلال الثقافة التى يتلقاها ويقتنع بها. ومن الواضح من كلام يونج أن ذلك اللاشعور الجمعى هو شىء يقع فى الأصل خارج النفس البشرية ثم ينتقل إليها بالوراثة، فأين مكان هذا اللاشعور يا ترى؟ وكيف يتم انتقاله إلى نفس كل إنسان بيولوجيا؟ وهل يمكن أن يرث كل إنسان خبرات تقع لجميع الناس فى كل العصور والأمكنة؟ ولماذا يقتصر ذلك على الأساطير والترهات وما أشبه، ولا يشمل الخبرات العلمية والعملية؟ ثم أين الدليل على هذا كله؟ إن يونج يستدل على وجود هذا النوع من اللاشعور بأن روائع الأدب والفن تتسم بسمة الخلود، فهل هذا دليلٌ كافٍ؟ بل هل يصح أن يكون دليلا أصلا؟ وماذا عن الأعمال الأدبية غير الخالدة؟ بل هل هناك أعمال فنية وأدبية يُجْمِع على روعتها والانبهار بها كل البشر؟ كذلك من الاعتساف الشديد رَدّ كل عمل أدبى أو فنى إلى هذه الرواسب الأسطورية والترهيّة المزعومة، إذ الغالبية الساحقة من هذه الأعمال لا علاقة لها ظاهرا أو باطنا بتلك الأساطير والترهات. ومن الغريب أيضا أن يقال إن هذه الرواسب هى وحدها التى تلتقى عندها البشرية جميعا. أليس فى العلوم والرغبة فى السيطرة على الطبيعة والطموح إلى القضاء على الفقر والتطلع نحو السعادة ما يربط بين أفراد البشر؟ أمن المعقول أن البشر، رغم كل هذا التقدم الذى أحرزوه، لا يرتبطون فيما بينهم إلا من خلال الأساطير والترهات الضاربة فى أعماق الأحقاب؟

وفضلا عن ذلك فأغلبية الجماهير لا تلقى بالا للروائع الأدبية والفنية، فلو كانت المسألة مسألة لاشعور جمعى لكانت هذه الجماهير هى أول من تفتنه هذه الروائع ولكان تحمسها لها أشد من تحمس غيرها لأنها أقرب من المثقفين والنقاد إلى

الفطرة التى تقترب من هذا اللاشعور المفترض. لكن، على العكس، نجد أن الذى يشترك فيه الناس جميعا كرغبة الجنس والطعام والشراب والتطلع إلى القوة والسلطان وما إلى ذلك ليس من الإبداع الفنى والأدبى فى قليل أو كثير، وإن صلحت كل رغبة من هذه الرغبات أن تكون موضوعا لعمل أدبى أو فنى. الواقع أن ما يقوله فرويد ويونج ليس له من معنى إلا أن فلانا أو علانا إنما يبدع لأنه مبدع. أى أن كلا من هذين العالِمين لا يقدم حلا للمشكلة بل يرحّلها إلى موضع آخر.

وبالنسبة لأدلر، الذى يرى أن الفن نتيجة التعويض عن النقص وثمرة حب الظهور والسيطرة، وأن الفنان كائن يشعر بنقائصه وأهدافه التى يحاول بلوغها، وأن هذا الشعور هو التى يدفعه للتغلب على نقصه بالإبداع، فالرد عليه هو أن النقص لا يعترى الأدباء والفنانين وحدهم بل كثيرا من البشر غير الفنانين، فلماذا كان الشعور بالنقص فى حالة فلان سببا فى أن يكون أديبا أو فنانا، وفى حالة فلان سببا فى أن يكون مجرما أو يائسا محطما؟ واضح أننا قد عدنا إلى نقطة الصفر، ولم تنفعنا نظرية أدلر. ثم هل كل الأدباء والفنانين يعانون فعلا من الشعور بالنقص؟ وهل كل الأعمال الأدبية والفنية هى ثمرة الشعور بالنقص؟ ولماذا كانت الإبداعات الأدبية والفنية هى وحدها دون سائر تصرفات البشر هى نتيجة هذا الشعور؟ أيعقل أن يكون أجمل ما فى الحياة الإنسانية هو وحده ثمرة ذلك الشعور الردىء؟ ألا يبدع المبدعون تطلعا إلى المثل الأعلى وعملا على تعزيزه ونشره وإقناع الناس باتباعه ولزومه؟ أيعقل أن تكون تلك النشوة العلوية التى تخامر المبدعين عند إبداعم دافعها الشعور بالنقص، والشعور بالنقص فقط؟

ثم إن العُقَد التى يتحدث عنها فرويد وأشباهه تفتقر فى الواقع إلى الأساس. وسآخذ الآن على سبيل التمثيل عقدة أوديب لنرى ماذا يقول فيها ذلك العالم النمساوى، وماذا نقول نحن، ونضع القولين تحت أبصار القراء ليَرَوْا رأيهم بأنفسهم

فى استقلال تام. لقد استقى فرويد القول بعقدة أوديب من المسرحية الإغريقية التى ألفها سوفوكليس بعنوان "أوديب ملكا". ومعنى هذا أن أوديب فى تلك المسرحية كان يعشق أمه ويبغض أباه لشعوره بأنه ينافسه على حبها ويريد أن يحرمه منها. فهل الأمر كذلك؟ الحق أن أوديب فى المسرحية هو بعكس هذا تماما. إنه لم يكن يعشق أمه، بل قالت العرافة لأبيه الملك قبل أن يهل على الوجود إنه سوف يولد له طفل يقتله ويتزوج أمه، فتخلص الأب من الابن بأن أمر أحد رجاله بقتله، إلا أن الرجل لم تطاوعه نفسه على تنفيذ الجريمة، واكتفى بأن سلم الطفل لراع من الرعاة باعه بدوره إلى ملك آخر. أى أن أوديب لم ير أمه حتى يقال إنه قد عشقها وكره أباه لمنافسته إياه على حبها. وتستمر أحداث المسرحية، ويعلم أوديب عَرَضًا بالنبوءة فيبتعد فى الحال عن أبيه الجديد رغبةً منه فى تجنب اقتراف تلك الجريمة البشعة، لكنه لحظّه الأسود يقابل أباه الحقيقى فى الطريق وتدور معركة بينهما فيقتله ويكافئه الشعب بتزويجه من أمه، التى لم يكن يعرف هو ولا الشعب أنها أمه لتصورهما أن أباه هو الملك الآخر، وأن أمه هى زوجة ذلك الملك. لكنه لما انجلت له حقيقة الأمر وعرف أنه إنما قتل أباه وتزوج أمه أقدم فى الحال على فقوء عينيه...إلخ.

فأين العشق البَنَوِىّ للأم هنا؟ وهل كان أوديب فعلا يبغض أباه ويريد التخلص منه؟ إنه، على النقيض من ذلك تماما، قد استبشع الأمرين واجتهد بكل ما لديه من استطاعة وإخلاص أن يتجنب هذا المصير الشنيع، إلا أن الأقدار كانت له بالمرصاد كما رأينا، فكان أن فقأ عينيه انتقاما من نفسه. أى أن المسرحية لا تقوم على ذلك العشق المنحرف الإجرامى من قريب أو من بعيد، بل على أن الإنسان هو عبد أقداره لا يقدر مهما فعل على الفكاك منها. وكيف تقوم على ذلك العشق، وهى إنما تقول عن أوديب إنه قد أُبْعِد عن أمه وأبيه منذ اللحظة التى قدم فيها إلى الدنيا، وتُصَوِّره وهو يحاول بكل قواه ألا تكون له صلة بقتل أبيه أو الاقتران بأمه، وتُبَيِّن أنه،

حين وقع منه هذا غصبا وجهلا، قد عاقب نفسه أشد عقاب وأفظعه؟ واضح أن الأساس الذى بنى عليه فرويد عقدته هو أساس متهافت، بل غير موجود أصلا.

ونفس الكلام يصدق على ما يسمى بـ"عقدة إلكترا"، التى يقال إنها عقدة تصيب كل البنات الصغيرات فيتعلقن بآبائهن ويبغضن أمهاتهن لغيرتهن منهن عليهم، إذ لو كان هذا صحيحا فكيف يفسر القائلون به تعلق كثير من الفتيات بأمهاتهن واتخاذهن إياهن مستودعا لأسرارهن، وإذا حدث خلاف بين الوالدين وقفن إلى جانب الأمهات لا الآباء؟ إن الفتيات الصغيرات إنما يقضين معظم أوقاتهن بجوار أمهاتهن لا آبائهن، وهو ما من شأنه أن يقيم علاقة ود ومحبة قوية بين الطرفين لا علاقة عداوة وبغض. ثم إن إلكترا فى الأسطورة الإغريقية لم تكن تعشق أباها ولا كانت تغار من أمها، وإنما قامت أمها بقتل أبيها أو اشتركت فى قتله مع عشيقها حين كانت إلكترا شابة كبيرة وليست طفلة صغيرة. فانقلابها على أمها إذن لم يكن مرجعه إلى العشق المزعوم بل سببه أن أمها اغتالت أباها أو اشتركت فى اغتياله. ثم إن سر اتخاذ الأم عشيقا هو الانتقام من الأب، الذى كان قد ضحى بابنته الكبرى من قبل أثناء إبحاره إلى حرب الأعداء حتى تهب الريح وتتحرك السفينة التى كان يركبها أوانذاك وتتم الحملة العسكرية. فالأب لم يكن أفضل من زوجته إذن إن لم يكن أسوأ. وفوق ذلك لم تكن إلكترا هى التى انتقمت من أمها بل أخوها أوريست، الذى لو كان ما يقال عن عقدة أوديب صحيحا لرأيناه يتخذ جانب أمه لا أبيه. ليس هذا فحسب، بل إن إلكترا كانت تعيش بعيدة عن أبيها، ولما عادت إلى البلاد فوجئت به قد قُتِل. فلو كان الكلام عن عقدة إلكترا صحيحا لما فارقت بلادها وأباها أساسا بل ظلت إلى جانبه. أليس هذا هو سلوك العاشقين؟ ثم إن القول بعقدة أوديب وإلكترا ليس له من معنى سوى أن البشر بطبيعتهم غير أسوياء. فهل هذا معقول أو مقبول؟

لكن هل يصح أن نتخذ من هذا سببا لإنكار قيمة الدراسات النفسية فى فهم الأدب؟ لا، بل كل ما نقول هو وجوب التحقق أولا من منطقية مقولات علم النفس ومعقوليتها فلا نخرّ عميانًا وصُمًّا على كل ما يقوله المتخصصون فى ذلك الميدان على علاته دون تمحيص أو نقد. وعلى نفس الشاكلة ينبغى أن يكون الناقد الذى يستعمل المنهج النفسى حين يتناول مثلا حياة أى أديب قديم من خلال شعره أو نثره حذرا يمحص ما يقوله علماء النفس جيدا، إذ من الخطورة بمكانٍ الاعتمادُ على كلمة هنا أو على عبارة أو صورة هناك فى إبداع الأديب قد تكون قائمة على المبالغة والخيال والادعاء، أو وردت إلينا من خلال بعض الروايات التى قد لا تكون صحيحة أو دقيقة. وإذا كان الحذر واجبا حين ندرس أدباء عصرنا فما بالنا بدراسة أدباء الماضى، الذين كانوا يعيشون فى ظروف تختلف عن ظروفنا؟ وهذا كل ما هنالك، وإلا فكثير مما يقوله أولئك العلماء، ككلامهم عن الغرائز والاكتئاب والقلق وتأثير الماضى على الحاضر والمستقبل، والكيفية التى تتم بها عملية الإبداع والتلقى، صحيح إلى حد كبير وجدير بأن نستفيد منه فى حياتنا العملية والأخلاقية وفى تعاملنا مع المبدعين وإبداعاتهم كى نفهمها فهما أصح وأعمق، مستعينين فى ذات الوقت بتجاربنا وخبراتنا الشخصية وحكمة القرون مما يمكن أن يساعدنا فى هذا المجال مساعدة ناجعة فعالة.

وفى كتابى: "مناهج النقد العربى الحديث" كلام عن الخلاف الحاد الذى ثار فى بداية أربعينات القرن الفائت بين د. محمد مندور والأستاذ محمد خلف الله أحمد حول صحة الاستعانة بالدراسات النفسية فى النقد الأدبى أَوْ لاَ. وكان مندور يعارض أشد المعارضة الاستعانة بعلم النفس فى مجال النقد الأدبى لأن هذا من شأنه، كما يقول، إفساد الأدب والنقد، ويؤكد أن السبيل الوحيدة التى تصلح للتعامل مع الأدب هى سبيل التذوق، فى حين رَأَى خلف الله ضرورة الاستفادة من

علم النفس ومن كل علم آخر. وأنا مقتنع تماما بموقف الثانى باعتبار أن جميع العلوم ينبغى أن تكون فى خدمة النقد، كل منها حسب طبيعة النص أو المبدع. فنحن نحتاج إلى التاريخ وإلى الجغرافيا وإلى الفلك وإلى الفيزياء وإلى القانون وإلى النحو والصرف وإلى وإلى وإلى ما دام النص أو الأديب موضوع الدراسة يتطلب ذلك، وإلا فماذا نصنع؟ هل نضع أيدينا على خدودنا عاجزين مستسلمين لا نستطيع أن نَلِجَ إلى النص فنقف ببابه كالمطرودين من الفردوس؟ ترى كيف نفهم فهما نفسيا عميقا رثاء الخنساء الملتهب لأخيها صخر بالذات، أو تدلُّه جميل فى هوى بثينة، أو كُثّيرِ فى حب عزة، أو حب تَوْبَة المبرِّح للَيْلَى، أو شدة كبرياء المتنبى، أو إكثار طه حسين من قوله: "رأيت، ومددت بصرى... إلخ" بعيدا عن التناول النفسى؟ وليس شرطا أن نصيب الحقيقة فى هذا التناول، إذ هو جهد نبذله واجتهاد نعمل على أن يكون جادا مخلصا لا نألو فيه وسعا، ثم فلتكن النتيجة بعد ذلك ما تكون. وليس هذا مقصورا على التناول النفسى للأدب فحسب، بل يصدق على كل المناهج النقدية، بل هو صادق على كل شىء نمارسه وكل جهد نبذله فى الحياة. ويكفينا شرف المحاولة والاجتهاد. على أن قولنا هذا لا يعنى أبدا أننا نتخذ من الاستعانة بعلم النفس أو أى علم آخر عوضا عن التذوق، بل بالعكس نرى أن هذا يُقَوِّى تذوقنا للأدب ويجعل حساسيتنا له أشد وأعمق.

ففى غزله مثلا يختلف عمر بن أبى ربيعة عما كان نقادنا القدماء يطالبون به الشعراء من وجوب تراميهم على حبائبهن، وينتهجه الشعراء فعلا فى غزلهم، إذ كان فى معظم غزلياته يعكس الأمر فيصور الفتيات والنساء مشغوفات به مدلهات فى غرامه حريصات على لفت نظره يتألمن فى حبهن له. ويمكن العثور على السر فى مخالفته هذه لجمهور الشعراء فى أنه كان مترفا وسيما أنيقا يملك الرقيق والجوارى، وشاعرا مشهورا عنده من الفراغ الكثير، فلا عمل له يشغله لأنه كان ثريا ثراء

ضخما، ووحيد أُمِّه السَّبِيَّة التى قامت على تربيته بعدما مات أبوه وهو صغير، وكان ذلك الأب تاجر عطور ذا ثروة هائلة وواليا للنبى ومَنْ بعده على بعض أقاليم اليمن. كما كان المغنون والمغنيات إلى جانب عمر دوما يغنون شعره وينشرونه فى الخافقين، فكانت النساء يُولَعْنَ به ويُرِدْنَ أن يَشْهَرَهُنّ فى شعره. ثم إن النسوة اللاتى يتحدث عنهن فى قصائده ينتمين إلى الطبقة الأرستقراطية. فهذا كله مسؤول عن أنه فى حبه كان لاهيا لا يعرف الألم وحرقات القلب التى كان يصطليها جميل وقيس وكثيِّر فينقطع إلى حبيبة واحدة تملك عليه حياته وتطير النوم من عينيه وتجعل وجوده جحيما لا يحتمل. لقد كان الحب عنده لهوا وتسلية أكثر منه غرامًا حارًّا وولعًا لاعِجًا. ولقد التفت كل من كتبوا عنه من قدامى ومحدثين إلى تلك الظاهرة فى شعره، وأرجعها المحدثون منهم، كالدكتور زكى مبارك فى "حب ابن أبى ربيعة وشعره" ود. طه حسين فى الجزء الأول من "حديث الأربعاء" تحت عنوان "زعيم الغَزِلين" والعقاد فى كتابه: "شاعر الغزل" ود. شوقى ضيف فى الفصل الذى عقده له من كتاب "العصر الإسلامى" وغيرهم، إلى إعجابه بذاته. ومن أمثلة ذلك الغزل العمرى المخالف للتقاليد الشعرية الأبيات التالية:

قالَت لِتِرْبٍ لَها تُحَدِّثُها: لَتُفْسِدِنَّ الطَّوافَ فى عُمَرِ
قومى تَصَدَّى لَهُ لِيُبْصِرَنا ثُمَّ اغْمزيهِ يا أُخْتُ فى خَفَرِ
قالَت لَها: "قَد غَمَزْتُهُ، فَأَبى" ثُمَّ اسْبَطَرَّتْ تَسْعَى عَلى أَثَرى

وهذه الأبيات أيضا:

لِلَّتى قالَت لأَتْرابٍ لَها قُطُفٍ فيهِنَّ أُنْسٌ وَخَفَرْ:
قَد خَلَوْنا فَتَمَنَّيْنَ بِنا إِذْ خَلَوْنا اليَومَ نُبْدِى ما نُسِرّْ
فَعَرَفْنَ الشَّوْقَ فى مُقْلَتِها وَحَبابُ الشَّوقِ يُبْديهِ النَّظَرْ
قُلْنَ يَسْتَرضينَها: مُنْيَتُنا لو أتانا اليَوْمَ فى سِرٍّ عُمَرْ

بَيْنَما يَذْكُرْنَنى أَبْصَرْنَنى — دونَ قِيدِ المِيلِ يَعْدو بى الأَغَرّْ
قالَتِ الكبرى: أَتَعْرِفنَ الفَتَى؟ — قالَتِ الوسطى: نَعَم، هَذا عُمَرْ
قالَتِ الصُّغرى، وَقَد تَيَّمْتُها: — قد عَرَفْناهُ، وَهَل يَخْفَى القَمَرْ؟
ذا حَبِيبٌ لَمْ يُعَرِّج دونَنا — ساقَهُ الحَيْنُ إِلَينا وَالقَدَرْ

وتلك الأبيات كذلك:

قالَت عَلى رِقْبَةٍ يَوْمًا لِجارَتِها: — ما تَأْمُرينَ؟ فَإِنَّ القَلْبَ قَد تُبِلا
وَهَلْ لِى اليَوْمَ مِن أُخْتٍ مُواسِيَةٍ — مِنكُنَّ أَشْكو إِليها بَعْضَ ما عَمِلا؟
فَجاوَبَتْها حَصَانٌ غَيْرُ فاحِشَةٍ — بِرَجْعِ قَوْلٍ وَأَمْرٍ لَمْ يَكُن خَطِلا:
اقْنَىْ حَيَاءَكِ فى سِتْرٍ وَفى كَرَمٍ — فَلَسْتِ أَوَّلَ أنثى عُلِّقَتْ رَجُلا
لا تُظْهِرى حُبَّهُ حَتّى أُراجِعَهُ — إِنّى سَأَكْفِيكِهِ إِنْ لَمْ أَمُتْ عَجَلا
صَدَّت بِعَادًا وَقالَت لِلَّتى مَعَها: — بِاللهِ لُومِيهِ فى بَعْضِ الَّذى فَعَلا
وَحَدِّثيهِ بِما حُدِّثْتُ وَاسْتَمِعى — ماذا يَقُولُ وَلا تَعْيَىْ بِهِ جَدَلا
حَتّى يرى أَنَّ ما قال الوُشَاةُ لَهُ — فينا لَدَيْهِ إِلينا كُلُّهُ نُقِلا
وَعَرِّفيهِ بِهِم كَالهَزْلِ، وَاحْتَفِظى — فى غَيرِ مَعْتَبَةٍ أَن تُغْضِبى الرَّجُلا
فَإِنَّ عَهْدى بِهِ، وَاللهُ يَحْفَظُهُ، — وَإِنْ أَتَى الذَّنْبَ، مِمَّن يَكْرَهُ العَذَلا
لو عِنْدَنا اغْتِيبَ أَو نِيلَتْ نَقِيصَتُهُ — ما آبَ مُغْتابُهُ مِنْ عِنْدِنا جَذِلا

أما حب جميل لبثينة فيحلله العقاد فى كتابه: "جميل بثينة" تحليلا نفسيا، وإن لم يستخدم فيه مصطلحات علم النفس، فيقول تحت عنوان "عِشْق جميل وبثينة": "كل ما قرأناه عن جميل أو قرأناه من كلام جميل يدل على طبيعة العلاقة التى كانت بينهما، وهى العلاقة التى تكون بين الرجل والمرأة، وتتعطل فيها الإرادة بعض التعطيل أو كل التعطيل، أو هى العلاقة التى نسميها: العشق والغرام. ومن الواجب أن نذكر هنا أن العلاقات الإنسانية كلها تستتبع شيئا من تقييد الإرادة قَلَّ أو كَثُرَ: فالصديق لا

يفارق صديقه بمحض اختياره، والشريك لا يفارق شريكه وله مندوحة عن فراقه، وكذلك الزميل أو الزوج أو صاحب الطريق. ولكن التفرقة هنا ضرورية بين تعطيل وتعطيل، وبين تقييد وتقييد. فالذى يتعاطى دواء ينفعه أو ينتظر منه النفع يصعب عليه أن يتركه ويكف عن تعاطيه، والذى تعود التدخين يصعب عليه كذلك أن يتركه ويكف عن تعاطيه. ولكن الفرق بين تقييد الإرادة فى الحالتين واضح كل الوضوح: ففى الحالة الأولى يفكر الإنسان فى العواقب وفى المنافع فلا يُقْدِم على الامتناع، وفى الحالة الثانية يفكر الإنسان أو لا يفكر، فالنتيجة سواء. بل هو قد يفكر ويؤمن بالضرر ويمتلئ يقينا بفائدة الامتناع ثم لا يمتنع، ولا يفلح أحيانا لو حاول الامتناع.

وهذا هو الفرق بين القيود التى يفرضها "الهوى" والقيود التى يفرضها الرأى أو المصلحة. فالتدخين "هَوًى" من البداية إلى النهاية. وعندما يبدأ الإنسان فى تعود التدخين يكون قد بدأ فى الهوى أو أراد الهوى إن صح هذا التعبير. وليس كذلك من يتناول الدواء أو يتناول حتى اللون المحبوب لديه من ألوان الطعام. وتعطيل الإرادة أصيل فى الهوى كله، ولا سيما الهوى الذى نسيمه بـ"العشق" أو نسميه بـ"الغرام" لأن المرء يرتبط فيه بإرادة شخص آخر، فهو مقيد بهذا الارتباط الذى لا تتفق فيه الإرادتان فى جميع الأحيان. ثم يتقيد الشخصان معا بإرادة النوع كله أو بالإرادة القاهرة التى تتمثل فى الغريزة النوعية وتتغلب كثيرا على إرادة العاشقَيْن، وإنِ اتفقا على حالة من الحالات. ثم يتقيدان بالعرف الذى يفرضه المجتمع، وتفرضه الآداب والأخلاق فوق ما تفرضه الطبيعة من طريق الغريزة النوعية. ثم يتقيدان بظروف المعيشة وأحوال الدنيا التى تتاح على وفاق الهوى أو لا تتاح.

فإذا تميز العشق بين سائر العلاقات الإنسانية بخاصة من الخواصّ الظاهرة فأكبر ما يتميز به هذا التقييد الشديد لإرادة العاشق من جملة نواحيه. وقد يبلغ هذا

التقييد لإرادته أن يحول بينه وبين فهم إرادته فلا يعلم ماذا يريد، فضلا عن أن يَعْلَمه ويعجز عنه، فإذا به قد انقسم على نفسه كما ينقسم المعسكر الواحد إلى ضدين متحاربين، ولا غنيمة لأحدهما فى الانتصار، إذ هو انتصار لا يخلو فى الحالتين من خسار. وينتهى به الأمر إلى البقاء على حاله عجزًا عن تغييره لا سرورا به ولا رغبة فيه. فهو لا يتعلق بمعشوقه لأنه راضٍ عن هذه العلاقة يلتذها ويتشهاها ويتذوق النعمة والهناءة فيها، ولكنه يتعلق به لأنه عاجز عن فراقه مقيد بضروب من العادات والوساوس لا حيلة له فيها ولا قدرة له عليها. ومَثَلُه فى ذلك مَثَلُ المدمن الذى يتعاطى السموم ولا يجهل بلواها، ولكنه يُقْلِع عنها فلا يَقَرّ له قرار، فيمضى فيها وهو كاره لها يبحث ما استطاع عن سبيل النجاة. وقد قيل لجميل كل سبب يوجب عليه، لو ملك اختياره، أن يسلو عن بثينة ويُقْلِع عن هواها، فكان جوابه لكل سبب من هذه الأسباب أنه لا يستطيع، ولم يكن جوابه أنه يجهل تلك الأسباب أو أنه يعرفها ولا يراها موجبة عنده للتفكير فى السُّلُوّ والفراق...".

والعقاد، فى تحليله النفسى، لطبيعة العشق عامة، وعشق جميل لبثينة خاصة، يعتمد على ثقافته النفسية، كما يعتمد على تجربته المؤلمة أشد الألم فى حبه لسارة، ذلك الحب الذى عكف على وصفه ورواية وقائعه ولذاته وشكوكه وآلامه وعلى تحليله العجيب له فى روايته المسماة باسم تلك الحبيبة، وصور نيران الجحيم وهى تحرقه كل يوم شكا وعجزا عن اتخاذ قرار بهجرها رغم ما كان ينتاشه آنذاك من الوساوس والبراهين. وهذا التحليل من شأنه أن يبصّرنا حالةَ جميل والنيران الرهيبة التى كان يصطليها كل يوم، ثم هو عاجز مع ذلك عن تحرير نفسه من تلك العلاقة الباهظة التى كانت تلفحه فى كل لحظة بشواظ من الجحيم. مسكين! اسمع ماذا يقول:

إذا قُلتُ: ما بى، يا بُثَيْنَةُ، قاتِلِى ... مِنَ الحُبِّ قالَت: ثابِتٌ وَيَزِيدُ
وَإِن قُلتُ: رُدّى بَعْضَ عَقْلى أَعِشْ بِهِ ... تَوَلَّتْ وَقالَت: ذاكَ مِنْكَ بَعِيدُ

فـلا أنـا مـردودٌ بِـما جِئْـتُ طالِبًـا ... وَلا حُبُّهـا، فـيما يَبِيـدُ، يَبِيـدُ
وَأَفنَيْـتُ عُمْـرِى بِانتِظـارِىَ وَعْـدَها ... وَأَبلَيْـتُ فيهـا الـدَّهْرَ وَهْـوَ جَدِيـدُ
يمـوتُ الهـوى مِنّـى إذا مـا لَقِيتُها ... وَيَحْيَـا إِذا فارَقْتُهـا فَيَعُـودُ
يَقولـونَ: جاهِـد، يـا جَمِيـلُ، بِغَـزوَةٍ ... وَأَىَّ جِهـادٍ غَـيْرَهُنَّ أُرِيـدُ؟
لِكُـلِّ حَـدِيثٍ بَيـنَهُنَّ بَـشاشَةٌ ... وَكُـلُّ قَتِيـلٍ عِنْـدَهُنَّ شَـهيدُ
تَـذَكَّرْتُ لَـيْلَى، فَـالفُؤادُ عَمِيـدُ ... وَشَـطَّتْ نَوَاهـا، فـالمزارُ بَعيـدُ
عَلِقْتُ الهـوى مِنهـا وَلِيدًا، فَلَـم يَـزَلْ ... إِلى اليَـوْمِ يَنْمِـى حُبُّهـا وَيَزِيـدُ
فَـما ذُكِـرَ الخُـلّانُ إلا ذَكَرْتُهـا ... وَلا البُخْـلُ إِلا قُلْـتُ: سَـوْفَ تَجُـودُ

واسمع أيضا:

فَهَـل تَجزِيَنّـى أُمُّ عَمـرٍو بِوُدِّهـا؟ ... فَـإِنَّ الَّـذى أُخْفِـى بِها فَـوْقَ ما أُبْـدى
وَكُـلُّ مُحِـبٍّ لَمِ يَـزِد فَـوْقَ جُهْـدِهِ ... وَقَـد زِدتُها فى الحُـبِّ مِنّـى عَلى الجُهْـدِ
إِذا مـا دَنَـتْ زِدْتُ اشـتِياقًا، وَإِن نَـأَتْ ... جَزِعْـتُ لِنَـأْى الـدارِ منهـا وَلِلْبُعْـدِ
أَبَـى القَلْـبُ إِلا حُـبَّ بَثنَـةَ لَم يُـرِدْ ... سِـواها، وَحُـبُّ القَلْـبِ بَثنَـةَ لا يُجْـدى
تَعَلَّـقَ روحـى روحَهـا قَبـلَ خَلْقِنـا ... وَمِـنْ بَعْـدِ مـا كُنّـا نِطافًـا وَفى المهـدِ
فَـزادَ كَـما زدنـا فَأَصْـبَحَ نامِيًـا ... ولـيس، إِذا متنـا، بِمُنْـتَقِضِ العَهْـدِ
وَلَكِنَّـهُ بـاقٍ عَـلى كُـلِّ حالَـةٍ ... وَزائِرُنـا فى ظُلْمَـةِ القَـبرِ واللحـدِ
وَمـا وَجَـدَتْ وَجْـدى بِهـا أُمُّ واحِـدٍ ... وَلا وَجَـدَ النَّهْـدِىُّ وَجْـدى عـلى هِنْـدِ
وَلا وَجَـدَ العُـذْرِىُّ عُـرْوَةُ إِذ قَـضَى ... كَوَجْـدِى وَلا مَـنْ كـانَ قَبْلى وَلا بَعْـدى
عَـلى أَنَّ مَـنْ قـد مـاتَ صـادَفَ راحَـةً ... وَمـا لِفُـؤادى مِـن رَوَاحٍ وَلا رُشْـدِ
وَإِنّـى لَمُـشْتاقٌ إِلى ريـحِ جَيْبِهـا ... كَـما اشـتاقَ إِدْرِيـسٌ إِلى جَنَّـةِ الخُلْـدِ
لَقَـد لامَنـى فيهـا أَخٌ ذو قَرابَـةٍ ... حَبيـبٌ إِلَيـهِ فى مَلامَتِـهِ رُشْـدى

وَقـالَ: أَفِـق! حَتّـى مَتَـى أَنـتَ هـائِمٌ ... بِبَثْنَـةَ، فيهـا قَـد تُعِيـدُ وَقَـد تُبْـدِى؟
فَقُلـتُ لَـهُ: فيهـا قَـضى اللهُ مـا تَـرَى ... عَـلَىَّ، وَهَـلْ فـيما قَـضى اللهُ مِـن رَدِّ؟
فَـإِن كـانَ رُشْـدًا حُبُّهـا أَو غِوايَـةً ... فَقَـدْ جِئْتُـهُ. مـا كـانَ مِنّـى عَـلى عَمْـدِ
وَمـا زادَهـا الواشـونَ إلا كَرامَـةً ... عَـلَىَّ، وَمـا زالـت مَوَدَّتُهـا عِنـدي
أَفى النـاسِ أَمثـالى أَحَـبَّ، فَحـالُهُم ... كَحالى، أَمَ احْبَبْتُ مِن بَيْنِهِم وحدى؟
وَهَـل هَكَـذا يَلْقَـى المُحِبّـونَ مِثـلَ مـا ... لَقيـتُ بِهـا أَمْ لم يَجِـدْ أَحَـدٌ وَجْـدِى؟
يَغُـورُ، إِذا غـارَت، فُـؤادى. وَإِن تكُـنْ ... بِنَجْـدٍ يَهِـمْ مِنّـى الفُـؤادُ إِلى نَجْـدِ
أَتَيْـتُ بنـى سَـعْدٍ صَـحيحًا مُـسَلَّمًا ... وَكـانَ سَقَامَ القَلْـبِ حُـبُّ بنى سَعْدِ

واسمع هذه كذلك، وكَفَى، فإن الإنسان والله ليكاد يبكى. ولقد صدق العقاد فى تحليله أيما صدق وأبدع:

أَعُـوذُ بِـكَ اللَّهمَّ أَن تَـشْحَطَ النَّـوَى ... بِبَثْنَـةَ فى أَدْنـى حَيـاتى وَلا حَـشْري
وَجَـاوِرْ إِذا مـا مـتُّ بَينـى وَبَينَهـا ... فَيـا حَبَّـذا مَـوْتى إِذا جـاوَرَتْ قـبرى!
عَـدِمْتُكَ مِـن حُـبٍّ! أَمـا مِنْـكَ راحَـةٌ ... وَمـا بِـكَ عَنّـى مِـن تَـوانٍ وَلا فَـترِ؟
أَلا أيهـا الحـبُّ المُـبَرِّحُ، هَـل تَـرى ... أَخـا كَلَـفٍ يُغْـرِى بِحُـبٍّ كَـما أُغْـرِى؟
أَجِـدَّكَ لا تَـبْلَى، وَقَـد بَـلِىَ الهـوى ... وَلا يَنْتَهِـى حُبّـى بُثَيْنَـةَ لِلزَّجْـرِ
هِـى البَـدْرُ حُـسْنًا، وَالنِّـساءُ كَواكِـبٌ ... وَشَـتّانَ مـا بَـيْنَ الكَواكِـبِ وَالبَـدْرِ
لَقَـد فُـضِّلَتْ حُـسْنًا عَـلى النـاسِ مثلما ... عَـلى أَلْـفِ شَـهرٍ فُـضِّلَت لَيْلَـةُ القَـدْرِ
عَلَيهـا سَـلامُ اللهِ مِـن ذى صَـبابَةٍ ... وَصَـبٍّ مُعَنًّـى بِالوَسـاوِسِ وَالفِكْـرِ
أَيَبْكـى حَمَـامُ الأَيْـكِ مِـن فَقْـدِ إِلفِـهِ ... وَأَصْـبِرُ؟ مـا لى عَـن بُثَيْنَـةَ مِـن صَـبْرِ
وَمـا لِىَ لا أَبكـى، وَفى الأَيْـكِ نـائِحٌ ... وَقَد فارَقَتْنى شَخْتَةُ الكَشْحِ وَالخَصْرِ؟
يقولـون: مَـسْحورٌ يُجَـنُّ بِـذِكْرِها! ... وَأُقْسِمُ مـا بـى مِـنْ جنـونٍ وَلا سِـحْرِ

وَأُقْسِمُ لا أَنْسَاكِ ما ذَرَّ شَارِقٌ | وَما هَبَّ آلٌ فى مُلَمَّعَةٍ قَفْرِ
وَما لاحَ نَجْمٌ فى السَّماءِ مُعَلَّقٌ | وَما أَوْرَقَ الأغصانُ مِن فَنَنِ السدرِ
لَقَد شُغِفَتْ نفسى، بُثَيْنَ، بِذِكْرِكُم | كَما شُغِفَ المخمورُ، يا بَثْنَ، بِالخمرِ
وَلَو سَأَلَتْ مِنّى حياتى بَذَلْتُها | وَجُدْتُ بِها إِن كانَ ذلك من أَمرى
مضى لى زمانٌ لَو أُخَيَّرُ بينه | وبين حياتى خالِدًا آخِرَ الدهرِ
لَقُلْتُ: ذَرُونى ساعَةً وَبُثَيْنَةً | على غَفْلَةِ الواشينَ، ثُمَّ اقْطَعوا عُمْرى
فَلا أُنْعِمَتْ بَعْدِى ولا عِشْتُ بَعْدَها | وَدامَتْ لنا الدنيا إلى مُلْتَقَى الحَشْرِ

ومن النقد النفسى أيضا ما كتبه العقاد فى دراسة له عن المتنبى فى "مطالعات فى الكتب والحياة" تفسيرا لظاهرة كثرة التصغير فى شعر هذا الشاعر، إذ أرجع العقاد ذلك إلى تعاليه ورغبته فى تحقير خصومه وكل ما يزعجه. لكن د. مندور، كعادته مع كثير مما يكتبه العقاد، انبرى لهذا التفسير، فى "النقد المنهجى عند العرب"، قائلا إن التصغير مجرد أداة هجائية يستخدمها كل الشعراء العرب، وليست مظهرا لحقيقة نفسية معينة، وإنه لا تلازم بين التصغير والتكبر بدليل أن المتنبى ذاته قد وصف إحدى الليالى التى مرت به بأنها:

أُحَادٌ أم سُدَاسٌ فى أُحَادِ | لُيَيْلَتُنا المَنُوطَةُ بالتَّنَادِ؟

وهو وصف تعظيم لا تحقير، إذ هى ممتدة الطول حتى يوم يبعثون. وأنا فى صف العقاد، وأرى أن كلامه أدنى إلى الصواب والإقناع. ومندور، حين قال إن التصغير أداة للهجاء، إنما يسلِّم دون أن يشعر بما قاله العقاد، إذ ما الهجاء؟ أليس هو تحقير الخصوم والتعالى عليهم على نحو مباشر أو غير مباشر؟ ثم كيف فات مندور أن التصغير عند المتنبى كثير؟ أليس لهذا دلالته؟ كما أن البيت السابق الذى أورده د. مندور للبرهنة على أن تصغير الليلة فيه هو تصغير تعظيم، هذا البيت يتسق تماما مع التفسير العقادى النفسى لظاهرة التصغير فى شعر الشاعر، إذ يريد أن يقول: انظروا

كيف أن هذه الليلة القصيرة الحقيرة التى لا تزيد عن عدة ساعات قد ثقلت على النفس حتى لكأنها ممتدة إلى يوم الدين.

وإلى القارئ الآن بعض أمثلة مما أورده العقاد من تصغير لدى المتنبى، وهى واضحة الدلالة على ما كانت نفس ذلك الشاعر العباسى تنطوى عليه من الرغبة فى تحقير من يصغّرهم والتعاظم عليهم. يقول عن كافور الإخشيدى، الذى غرر به وأوهمه أنه سوف يعطيه حكم ولاية فى مصر ثم لم ينوِّله شيئا، واحتفظ به مع ذلك هناك كالأسير خوفا من تركه يغادر البلاد فيفضحه هجوا وتشهيرا:

أَوْلَى اللئامِ كُوَيْفِيرٌ بمعذرةٍ   فى كل لؤمٍ، وبعضُ العذر تفنيدُ

وقوله فيه أيضا حين استطاع الهرب من مصر وصار بعيدا عن أظفاره:

ونام الخُوَيْدِم عن ليلنا   وقد نام قَبْلُ عَمًى لا كَرَى

وقوله فيه وفى أمه معه:

نُوَيْبِيّةٌ لم تدر أن بُنَيَّها النُّ   وَيْبِيَّ دون الناس يُعْبَد فى مِصْرَا

وقوله:

أترى القيادةَ فى سِوَاكَ تكسُّبًا   يا ابن الأُعَيِّر، وهى فيك تكرُّمُ؟

وقوله ضيقا بمن يزاحمونه من الشعراء، الذين يراهم أقل من قامته كثيرا، وله كل الحق:

أفى كل يومٍ تحت ضَبْنِى شُوَيْعِرٌ   ضعيفٌ يقاوينى، قصيرٌ يطاوِلُ؟

وقوله لقبيلة كلاب:

أرادت كلابٌ أن تفوز بدولةٍ   لمن تركتْ رَعْىَ الشُّوَيْهَاتِ والإبلِ؟

وحتى لو لم يكن بعض التصغير عنده للتحقير والتعالى فالعبرة بالغالب لا بكل مثال. ومما يدل على صدق ملاحظة العقاد أن فى شعر المتنبى، بعيدا عن التصغير، ما يشير أقوى إشارة إلى وجود شعور الاستعلاء عنده بقوة، كقوله مثلا:

ومـا الـدهرُ إلا مـن رُوَاة قـصائدى   إذا قلـتُ شـعرا أصـبح الـدهرُ مُنْـشِدَا

وقوله:

أنـا الـذى نظـر الأعمـى إلى أدبـى   وأسـمعتْ كلماتـى مَـنْ بـه صَـمَمُ

وقوله:

وإذا أتتـك مَـذَمَّتِى مـن نـاقصٍ   فهـى الـشهادةُ لى بـأَنِّىَ كامـلُ

وقوله:

وفـؤادى مـن الملـوك، وإن كـا   ن لـسانى يُـرَى مـن الـشعراءِ

وقوله:

أنـا فى أُمَّـةٍ تـداركها الـ   ـلهُ كـصالحٍ فى ثمـودِ

وقوله:

وفى النـاس مـن يـرضى بميسور عيـشةٍ   ومركوبُـه رجـلاه، والثـوبُ جِلْـدُهُ

ولكـنّ قلبًـا بـين جَنْبَـىَّ مـا لـه   مَـدًى ينتهـى بـى فى مـرادٍ أَحُـدُّهُ

وقوله:

ودهـرٍ ناسُـه نـاسٌ صـغارٌ   وإن كانـت لهـم جثـثٌ ضـخامُ

وقوله:

وكـلُّ مـا خلـق الـ   ـلهُ ومـا لم يخلـقِ

محتقَـرٌ فى همتـى   كـشعرةٍ فى مَفْرِقـى

وقوله:

أَنـا صَـخْرَةُ الـوادى إذا مـا زُوحِمَـتْ   وَإِذا نَطَقْـتُ فَـإِنَّنى الجـوزاءُ

وَإِذا خَفِيـتُ عـلى الغَبِـىّ فَعـاذِرٌ   أَلّا ترانـى مُقْلَـةٌ عَمْيـاءُ

وقوله:

لا بِقَوْمِى شَرُفْتُ بل شَرُفوا بى ... وبنفسى فخرتُ لا بجدودى
وبهم فَخْرُ كلِّ مَنْ نطَق الضا ... دَ وعَوْذُ الجانى وغَوْثُ الطريدِ

وقوله يخاطب جدته:

ولو لم تكونى بنتَ أكرمِ والدٍ ... لكان أباك الضخمَ كونُك لى أُمَّا

وقوله:

أنا الذى بيَّنَ الإلهُ به الأقـ ... ـدارَ، والمرءُ حيثما جَعَلَهْ
جوهرةٌ تفرح الشِّرَافُ بها ... وغصةٌ لا تُسِيغُها السَّفِلَهْ

وقوله بعدما فر من كافور:

فَلَمّا أَنَخْنا رَكَزْنا الرِّماحَ ... فَوْقَ مَكارِمِنا وَالعُلا
وَبِتْنا نُقَبِّلُ أسيافَنا ... وَنَمْسَحُها مِنْ دِماءِ العِدا
لِتَعْلَمَ مِصْرُ وَمَنْ بِالعراقِ ... وَمَنْ بِالعواصِمِ أَنِّى الفَتَى
وأنى وَفَيْتُ وأنى أَبَيْتُ ... وأنى عَتَوْتُ عَلى مَنْ عَتا
وَما كُلُّ مَنْ قالَ قَوْلًا وَفَى ... وَلا كُلُّ مَنْ سِيمَ خَسْفًا أَبَى
وَمَن يَكُ قَلبٌ كَقَلْبى لَهُ ... يَشُقّ إِلى العِزِّ قَلْبَ التَّوَى

وقوله:

أنا ابنُ مَنْ بعضُه يفوق أبا البا ... حثِ، والنَّجْلُ بعضُ مَنْ نجلَهْ

وهو البيت الذى لم يفهمه طه حسين، فقال، فى كتابه: "مع المتنبى"، إن الشاعر لم ينتسب إلى رجل، وإنما انتسب إلى معنًى بعضُه يغنى عن كُلِّ غيرِه، وقليلُه يغنى عن كثيرٍ سواه. والواقع أن المتنبى لم ينسب نفسه فى البيت لمعنى كما يزعم د. طه، بل نسب نفسه لأب من البشر، وهو لذلك يستخدم مرتين الاسم الموصول: "مَنْ"، الذى يعبر عن العقلاء لا المعانى. ثم إن قوله: "والنجل بعض من نجله" لا يمكن

أن يعنى إلا الأبوة والبنوة البشريتين لا المعنويتين. والمعنى هو أننى إذا كنت، وأنا بعض أبى، أَفُوقُ أبا الباحث المشغول بأصلى وفصلى، فما بالك بأبى بالقياس إلى أبيه؟ لا شك أنه أفضل وأفضل. وفوق هذا لا يعقل أن يقارن المتبنى أبا الباحث بمعنى من المعانى، وإنما هى مقارنة بين أبى الباحث وأبيه هو، وإن كانت مقارنة ملفوفة كما رأينا. وأغلب الظن أن هذا الشعور العنيف لدى شاعرنا بنفسه راجع إلى أن أباه كان سقاء بالكوفة، وكان هو صاحب موهبة شعرية ضخمة وثقافة واسعة عريضة، فاستفز هذا وذاك فى نفسه الرغبة فى التعويض، فكان أن ظهرت فخرا بنفسه عنيفا واحتقارا للآخرين، وبخاصة أن كثيرا من الناس كان يحرك مسألة نسبه يريدون التهوين من شأنه، فكان لا بد أن يرد عليهم تساخفهم هذا بتعاظم واحتقار. بل لقد بلغ المتنبى فى اعتزازه بنفسه وموهبته أنِ اشترط على سيف الدولة أن ينشده مدائحه جالسا غير واقف كسائر الشعراء، فوافق الأمير الحمدانى فى الحال. ثم إنه، فى آخر قصيدة أنشدها بين يديه، قد عاتبه عتابا شديدا وهدد بأنه، إن لم تتغير المعاملة وتَعُدْ إلى سابق عهدها وتُهْمَل وشايات الوشاة، لَمُفَارِقُهُ وتاركُه للندم والأسف حيث لا ينفع أسف ولا ندم.

وفى كتاب "التفسير النفسى للأدب" يتناول د. عز الدين إسماعيل، ضمن ما يتناوله بالنقد النفسى من أعمال أدبية، رواية "السراب" لنجيب محفوظ، فنراه يعقد العزم منذ البداية على البحث عن عقدة من عقد علم النفس يفسرها بها، ومن ثم انطلق يفسر شخصية كامل بطل الرواية على أساس من عقدة أورست، الذى قتل أمه كليمنسترا لاشتراكها فى اغتيال أبيه مع عشيقها، علاوة على استعانته بما يسمى: عقدة أوديب، التى سبق أن بينا فساد ما بُنِىَ عليها من نظريات نفسية، فلهذا نضرب عن أوديب صفحا ونركز على أورست. والواقع أن الناظر المدقق فى كل من أسطورة "أورست" ورواية "السراب" يتبين له أنه لا توجد مشابه بارزة بين البطلين:

فأورست لم يكن يحب أمه هذا الحب المَرَضِىّ الذى تتحدث عنه العقد النفسية، بل لقد عاش بعيدا عنها وقتا طويلا بما فى ذلك الوقت الذى قَتَلَتْ فيه أمُّه أو عشيقُها أو هما معا أباه، بخلاف كامل، الذى كان متعلقا بأمه ويخشى مواجهة العالم جراء حرصها على استبقائه إلى جانبها والحيلولة بكل سبيل بينه وبين الدنيا حتى يظل لها وحدها بعدما طلقها زوجها وحرمها من ابنها الأكبر وبنتها الوحيدة بضمه لهما إلى كفالته بعد أن كبرا. وإذا كان أورست قد قتل أمه فلم يكن بسبب أية علاقة بينهما غير طبيعية، بل بسبب تحريض إلكترا أخته له انتقاما مما فعلته الأم بأبيهما كما سبق القول. وعلى كل حال لم يقتل كامل أمه، وإن كانت قد ماتت عقب نوبة قلبية بسبب مشادة كلامية وقعت بينها وبينه ارتفع فيها صوته منفعلا جراء تحطم حياته بموت زوجته واكتشافه أنها كانت تخونه لعجزه الجنسى، إذ أخبرها أنه لم يعد يطيق البقاء معها بعد ذلك مهما كانت الظروف.

ولم يكن كامل فى الواقع متعلقا بوالدته تعلقا شاذا، بل هى التى ملأت قلبه بالمخاوف من الدنيا ومن الناس كى يظل إلى جوارها لا يغادرها. ومع هذا رأيناه يتعلق بفتاة جميلة حيية رقيقة ويجتهد فى التفلفص من الرباط الشديد الذى كانت أمه تقيده وتستبقيه لديها به. كما تعلق بامرأة أخرى أكبر منه فى السن سمينة غليظة الملامح مثيرة للشهوة جريئة ذات تجارب، ومارس معها الجنس كما مارسه مع المومسات فى بيوت الدعارة، مما يدل على أن أمه لم تشكل له عائقا يحول بينه وبين إقامة علاقات نسائية، وإن كان قد عجز عن معاشرة زوجته الطيبة الرقيقة الجميلة، ولا ندرى بالضبط لماذا. وربما يرجع السبب إلى أنها بدت له كائنا سماويا لطيفا لا يحسن فى نظره، وهو الشاب الخجول الذى لم يعرف سوى المومسات وتلك المرأة الشهوانية الغليظة الملامح، أن يلوثه بأية علاقة شهوانية حسبما ينظر بعض الناس إلى ذلك الموضوع رغم أنه ليس فيه فى حد ذاته أيُّ دنس أو عيب، بل الدنس والعيب

فى الزنا، وهو ما كان كامل قبل الزواج وأيضا بعد الزواج يمارسه، ويا للمفارقة! وأغلب الظن أن مقدرته على ممارسة الجنس مع المرأة السمينة الغليظة الملامح سببها أنه كان يمارسه مع امرأة شهوانية خبيرة فى هذا الميدان تأخذ بيده وتساعده بما تعرفه من الأساليب المثيرة على عكس زوجته الحيية الرقيقة التى لم يكن بمقدورها التصرف على ذلك النحو الجرىء.

وإذا كان الخطأ فى استعمال المنهج النفسى هنا راجعا إلى اعتماد الناقد على مقولات فى علم النفس غير صحيحة فإن هناك ضربا آخر من الخطإ فى استعمال هذا المنهج مبعثه التطبيق الخاطئ لمقولات صحيحة. لنأخذ الاكتئاب مثلا على ذلك، فماذا نجد؟ أولًا نعرّف معنى الاكتئاب. وهو، كما جاء فى كل من مادة "Depression" بالنسخة الفرنسية من "ويكيبيديا" ومادة "اكتئاب" بـ"الموسوعة العربية العالمية"، واللفظ للأخيرة، "اعتلال عقلى خطير يعانى الشخص فيه فترات طويلة من الحزن والمشاعر السلبية الأخرى. كما تعنى كلمة "اكتئاب" وضعًا نفسيًّا عاديًّا ينطوى على الحزن أو الأسى أَو خيبة الأَمل أَو الوحدة التى يمر بها المرء أحيانًا. قد يشعر المكتئبون بالخوف أو الإثم أو العجز، وكثيرًا مايبكون، ويفقد العديد منهم اهتمامه بالعمل والحياة الاجتماعية. وتنطوى حالات متعددة من الاكتئاب أيضًا على آلام أو إعياء أو فقدان للشهية أو أعراض جسدية أخرى. ويحاول بعض المرضى المكتئبين إلحاق الأذى بأَنفسهم أو حتى الانتحار. وقد تحدث فترات الاكتئاب بمعزل عن غيرها أو تتعاقب مع فترات من المسّ أو الهوس وحالات من الفرح المفرط والنَّشاط الزَّائد فى اعتلال يسمى: الذُّهَان الاكتئابىّ المَسِّىّ.

ولا يفهم الأَطباء النفسانيون أسباب الاكتئاب تمام الفهم، ولكنهم يطرحون نظريات متعددة، إِذ يعتقد بعضهم أَن الاكتئاب يتبع فقدان قريب أو صديق أو وظيفة أو هدف غالٍ. كما يرى الكثير أَن التجارب التى تحدث أثناء الطفولة الأولى

قد تجعل بعض الناس معرَّضين، بصفة خاصة، للاكتئاب فى المراحل التالية من حياتهم. وطبقا لنظرية أُخرى فإن اضطرابات فى كيمياء الدِّماغ تحدث أثناء الاكتئاب لأن خلايا الدماغ متصلة مع بعضها البعض، فتطلق مواد كيميائية تسمى: المرسَلات العصبية. ويرى بعض الخبراء أَن مرسَلات عصبية معينة تعانى من قصور فى نشاطها أَثناء الاكتئاب، وتصبح مفرطة النشاط أثناء نوبات المس. وقد تُعْزَى هذه التغيرات فى كيمياء الدماغ إلى اضطرابات فى التوازنات الداخلية للجسم.

وتشمل معالجات الاكتئاب التنويم فى المستشفيات، والعلاج النفسى، والعلاج بالمواد الكيميائية (الأدوية) وبالصدمات الكهربائية. والتنويم علاج مهم لمرضى الاكتئاب الذين يشكلون خطرًا على أنفسهم. أَما فى العلاج النفسى فيحاول الطبيب النفسى أن يفهم: ١ - أَحداث الطفولة التى تجعل المريض عرضة للاكتئاب، ٢ - الأَحداث التى سبقت الاكتئاب الحالى للمريض. وتساعد العقاقير المسماة: "مضادات الاكتئاب الثلاثية الحلقات" أَكثر من ثلثى مجموع مرضى الاكتئاب الشديد. وأما كربونات الليثيوم فهى دواء يستخدم فى معالجة المسّ الاكتئابى، بينما لا يستخدم العلاج بالصدمات الكهربائية إلا فى حالات المرضى الذين لايستجيبون للمعالجات الأُخرى".

هذا هو الاكتئاب كما يقول الأطباء المتخصصون. لكنى وقعت على بحث منشور فى "المجلة العربية للطب النفسى" (المجلد الحادى عشر/ العدد الثاني/ نوفمبر ٢٠٠٠م) كتبه د. وليد خالد عبد الحميد (عضو الكلية الملكية للطب النفسى (MRCPsych) والطبيب الاستشارى فى الطب النفسى بجيلمسفورد بالمملكة المتحدة) عنوانه: "هل كان المتنبى مصابا بالاكتئاب؟"، وكان من بين مراجعه كتابى: "المتنبى - دراسة جديدة لحياته وشخصيته" واعتمد كثيرا على ما ورد فيه من معلومات واستشهادات مقتبسة مما كتبه الآخرون، وإن أخطأ أحيانا فى نسبة

الاقتباسات إلى أصحابها. فماذا قال الدكتور وليد فى هذا الموضوع؟ قال: "لقد اتفق كل من الأستاذ عباس محمود العقاد والأستاذ على أدهم، وكذلك الدكتور طه حسين، بأن من يقرأ ديوان المتنبى يخيل إليه أنه لم يضحك فى حياته سوى مرة واحدة، وذلك فى شبابه حين مر برجلين قتلا جُرَذًا وأخذا يفتخران بضخامة جسمه حين قال:

لقد أصبح الجُرَذُ المستغيـ ـرُ أسيرَ المنايا صريعَ العَطَبْ
رماه الكنانىُّ والعامرىُّ وتَلّاه للوجهِ فِعْلَ العَرَبْ

كما أن من أشهر قصائد المتنبى هى تلك التى وصف فيها مرضه وهو فى مصر. ومع أن العديد من شراح المتنبى يظنون بأنه كان يصف مرض الحمى غير أن عميد الأدب العربى طه حسين قد أكد فى كتابه: "مع المتنبى" بأن المتنبى كان إنما يصف اكتئابه، وليس الحمى، حين قال:

ومَلَّنِى الفِرَاشُ، وكان جنبى يملُّ لقاءه فى كل عامِ
قليلٌ عائدى، سَقِمٌ فؤادى كثيرٌ حاسدى، صعبٌ مَرَامى
عليلُ الجسم، ممتنعُ القيامِ شديد السُّكْرِ من دون المُدامِ

ويناقش المتنبى رأى الطبيب الذى كان يظن بأن علته جسمية فيقول:

يقول لى الطبيب: أكلتَ شيئا وداؤك فى شرابِك والطعامِ
وما فى طِبِّه أنى جوادٌ أضرَّ بجسمِه طولُ الجَمَامِ

وليس هناك رواية موثوقة ومفصلة عن سيرة حياة المتنبى، والمصدر الوحيد الذى يمكن الوثوق به هو ديوان شعره. لذلك فقد استخدمتُ شعر المتنبى الذى كتبه طيلة فترة بلوغه حتى مقتله عن عمر يناهز الواحدة والخمسين. وفى هذا الشعر تسجيل دقيق لمشاعر وخلجات نفس المتنبى خلال حياته. ولقد استخدمتُ هذا الشعر كبديل لكتب السيرة التى استخدمها بوست فى دراسته للأدباء الغربيين.

فى هذا البحث قمت بجرد أبيات ديوان شعر المتنبى بحثا عن الأعراض الاكتئابية. ولقد استخدمت لهذا الغرض معايير أعراض مرض الاكتئاب الرئيسية فى "ملزمة الإحصاء والتشخيص الأمريكية" (إصدار ٤: DSM-IV). ولكن، وكما هو مفهوم، فلم يمكن الالتزام بشرط الملزمة الأمريكية التى تستلزم وجود خمسة من هذه الأعراض على الأقل خلال فترة معينة (أسبوعين) لصعوبة تحديد زمان قول القصائد المختلفة بهذه الدقة.

لقد تم البحث عن ٧ من ٩ أعراض اضطراب الاكتئاب الواردة فى "ملزمة الإحصاء والتشخيص الأمريكية-٤" (DSM-IV) آنفة الذكر فى قصائد ديوان المتنبى، وكانت نتائج البحث كالآتى:

١ - اكتئاب المزاج أو هبوط الاهتمام أو السرور أغلب اليوم، تقريبا يوميا:

أَوْحَدْنَنى ووَجَدْن حزنًا واحدًا   متناهيًا فجَعَلْنَه لِى صاحبَا
أَظْمَتْنِى الدنيا، فلما جئتُها   مستسقيًا مَطَرَتْ على مصائبَا

* * *

تلجّ دموعى بالجفون كأنما   جفونى لِعَيْنَىْ كلِّ باكيةٍ خَدُّ

* * *

ولقد بكيتُ على الشباب ولِمَّتى   مسودَّةٌ، ولِماء وجهى رونقُ

* * *

يضاحك فى ذا العيدِ كُلٌّ حبيبَه   حذائى، وأبكى من أُحِبُّ وأندبُ

* * *

أما فى هذه الدنيا كريمٌ   تزول به عن القلب الهمومُ؟
أما فى هذه الدنيا مكانٌ   يُسَرُّ بأهله الجارُ المقيمُ؟

* * *

الحـــزن يُقْلِـــق، والتجمـــل يـــردعُ والـــدمع بيـــنهما عَـــصِىٌّ طَيِّـــعُ

٢ – انحصارٌ كبيرٌ للاهتمام والاستمتاع بكل شىء أو فى كل النشاطات لأغلب اليوم، وكل يوم تقريبا:

إلى كـــم ذا التخلـــف والتـــوانى وكـــم هـــذا الـــتمادى فى الـــتمادى
وشـــغل الـــنفس فى طلـــب المعـــانى ببيـــع الـــشعر فى ســـوق الكـــسادِ؟

❋ ❋ ❋

ضـاق صـدرى، وطـال فى طلـب الـرز ق قيـــامى، وقَـــلَّ عنـــه قعـــودى
أبـــدًا أقطـــع الـــبلاد، ونجمـــى فى نحـــوسٍ، وهمتـــى فى سُـــعُودِ

❋ ❋ ❋

لم يـترك الـدهر مـن قلبـى ولا كبـدى شـــيئا تُتَيِّمُـــه عـــينٌ ولا جِيـــدُ
أصـــخرةٌ أنـــا؟ مـــا لى لا تحركنـــى هـــذى المُـــدَامُ ولا هـــذى الأغاريـــدُ؟

❋ ❋ ❋

هـــو الزمـــان مُـــشِتٌّ بالـــذى جمعـــا فى كـل يـوم تـرى مـن صَرْفِـه بِـدَعا
إن شـئتَ مُـتْ أسـفًا أو فَـابْقَ مـضطربا قـد حَـلَّ ماكنـتَ تخـشاه، وقـد وقعـا

٣– فقـدان وزن أو كـسب وزن بدرجـة هامـة (مـثلا لأكثـر مـن ٥٪ مـن وزن الجسم فى الشهر) عندما لا يكون هناك نظام غذائى متبع أو بنقص أو زيادة فى الشّهية تقريبا يوميا:

كَفَـى بجـسمى نحـولًا أننـى رجـلٌ لـــولا مخـــاطبتى إيـــاك لم ترنـــى

❋ ❋ ❋

شَـــيْبُ رأســـى وذلتـــى ونحـــولى ودمـــوعى عـــلى هـــواك شـــهودى

❋ ❋ ❋

وخيـــال جـــسمٍ لم يُخَـــلِّ لـــه الهـــوى لحـــمًا فيَنْحَلُـــه الـــسَّقامُ ولا دمـــا

❋ ❋ ❋

وإنــــى لأعـــشق مِـــنْ عـــشقكم نحـــولى وكـــلَّ امـــرئٍ ناحـــلِ

❋ ❋ ❋

مـا لى أكـتِّم حبـا قـد بَـرَى جسدى وتـدَّعى حـبَّ سـيف الدولـة الأمـمُ؟

٤ - أرق أو فرط النوم تقريبا يوميا:

أرقٌ عـــلى أرقٍ، ومـــثلِىَ يـــأرقُ وجَـــوًى يزيـــدُ، وعـــبرةٌ تترقـــرقُ

جهـد الـصبابة أن تكـون كـما أُرَى: عـــينٌ مـــسهَّدةٌ، وقلـــبٌ يخفـــقُ

❋ ❋ ❋

ومَلَّنِـــىَ الفِـــراشُ، وكـــان جنبـــى يمـــلُّ لقـــاءه فى كـــلِّ عـــامِ

❋ ❋ ❋

أرى العـراقَ طويـلَ الليـل مُـذْ نُعِيَـتْ فكيـف ليـلُ فتـى الفتيـان فى حَلَـبِ؟

فليـــت طالعـــةَ الشمـــسين غائبـــةٌ وليـــت غائبـــةَ الشمـــسين لم تَغِـــبِ

❋ ❋ ❋

كـــأن ســـهاد الليـــل يعـــشق مقلتـــى فبيـــنهما فى كـــل هجـــرٍ لنـــا وَصْـــلُ

❋ ❋ ❋

بعيـــدةُ مـــا بـــين الجفـــون كـــأنما عقـــدتم أعـــالى كـــل هُـــدْبٍ بحاجـــبِ

❋ ❋ ❋

ليـت الحبيـبَ الهـاجِرى هَجْـرَ الكَـرَى مِـنْ غـير جُـرْمٍ واصِـلى صِـلَةَ الـضَّنَى

٥ - هياج أو تخلف فى النشاط الحركى النفسى تقريبا يوميا (يمكن ملاحظته من قِبَل الآخرين):

مفرشـــى صـــهوة الحـــصان، ولكـــنْ نَ قميـــصى مـــسرودةٌ مـــن حديـــدِ

❋ ❋ ❋

أَلِفْتُ ترحُّلِى، وجعلتُ أرضى قتودى والغُرَيْرِىّ الجُلالا
فما حاولتُ فى أرضٍ مُقَامًا ولا أزمعتُ عن أرضٍ رحيلا
على قلقٍ كأن الريح تحتى أُوَجِّهها يمينًا أو شِمالا

❋ ❋ ❋

دعوتُكَ لما بَرَانى البلا ءُ، وأوهن رجلىَّ ثقْلُ الحديدِ
وقد كان مشيهما فى نعالٍ فقد صار مشيهما فى قيودِ

٦- إعياء أو نفاد الطاقة الجسمية يوميا تقريبا (تُرِكَتْ لعدم تطابقها مع أبيات الديوان).

٧- مشاعر بفقدان الأهمية الشخصية أو مشاعر الذنب المفرطة وغير المستحقة بمعدل يومى تقريبا:

فلو أنى حُسِدْتُ على نفيسٍ لَجُدْتُ به لِذِى الجَدِّ العَثُورِ
ولكنى حُسِدْتُ على حياتى وما خير الحياة بلا سرورِ؟

❋ ❋ ❋

أَلَحَّ على السقمُ حتى ألفتُه ومَلَّ طبيبى جانبى والعوائدُ

❋ ❋ ❋

كيف الرجاء من الخطوب تخلُّصًا من بعد ما أنشبن فِىَّ مخالبا؟

❋ ❋ ❋

وإنى لَمِنْ قومٍ كأن نفوسهم بها أَنَفٌ أن تسكنَ اللحمَ والعظمَا

❋ ❋ ❋

والهجر أقتلُ لى مما أراقبه أنا الغريق، فما خوفى من البللِ؟
قد ذقتُ شدةَ أيامى ولذتَها فما حصلتُ على صابٍ ولا عسلِ

❋ ❋ ❋

وهـــان، فـــما أبـــالى بالرزايـــا لأنـــى مـــا انتفعـــتُ بـــأن أبـــالى

٨- انحصار المقدرة على التفكير أو التركيز، والتردد فى اتخاذ القرار بمعدل يومى تقريبا (تُرِكَتْ لعدم تطابقها مع أبيات الديوان).

٩- التفكير بالموت بصورة متكررة (ليس فقط الخوف من الموت)، وأفكار انتحارية متكررة أو محاولة انتحار أو التخطيط المحدد له:

ومـــا مـــوتٌ بـــأبغضَ مـــن حيـــاةٍ أرى لهمـــو معـــى فيهـــا نـــصيبا

❋ ❋ ❋

كَفَـى بـك داءً أن تـرى المـوت شـافيًا وحَـسْبُ المنايـا أن يكـنَّ أمانيـا

❋ ❋ ❋

إذا غـــامرتَ فى أمـــرٍ مَـــرُومِ فـــلا تقنـــعْ بـــما دون النجـــومِ

فطعـــم المـــوت فى أمـــرٍ حقـــيرٍ كطعـــم المـــوت فى أمـــرٍ عظـــيمِ

❋ ❋ ❋

نحـــن بنـــو المـــوتى، فـــما بالنـــا نعـــافُ مـــا لا بـــد مـــن شُرْبِـــهِ؟

وغايـــة المفْـــرط فى سِـــلْمِهِ كغايـــةِ المفْـــرط فى حَرْبِـــهِ

❋ ❋ ❋

وإنـــى لمـــن قـــومٍ كـــأن نفوســـهم بهـــا أَنَـفٌ أن تَـسْكُن اللحـمَ والعظـما

كـذا أنـا يـا دنيـا: إذا شـئتِ فـاذهبى ويـا نفـس، زيـدى فى كَرَائِهِهـا قُـدْمًا

❋ ❋ ❋

نُعِـــدّ المـــشرفيةَ والعـــوالى وتقتلنـــا المَنُـــونُ بـــلا قتـــالِ

لقد دفعانى لإجراء هذا البحث حدثان مهمان بالنسبة لى: الأول هو قراءتى لكتاب عميد الادب العربى الأستاذ طه حسين: "مع المتنبى". إن استنتاجه آنف الذكر من أن المتنبى لم يضحك فى حياته سوى مرة واحدة قد دفعنى لدراسة حياة

وأدب المتنبى باحثًا عن السبب. أما الحدث الثانى فهو الحملة الحالية التى تقوم بها الكلية الطبية النفسية الملكية فى بريطانيا ضد وصمة الأمراض النفسية. هذه الحملة تستهدف توعية الناس ورفع الجهل والتخوف من الأمراض النفسية وإظهار أن من أعاظم ومشاهير التاريخ من كان مصابا بالمرض النفسى. ومَنْ أعظم من المتنبى فى تاريخ الأدب العربى؟إن دراسةً شعر المتنبى دراسةً تشخيصيةً قد أقنعتنى بصحة رأى الأستاذ طه حسين آنف الذكر. لقد ظهرت أعراض الاكتئاب واضحة للعيان فى مختلف قصائد المتنبى، وفى المراحل المختلفة لحياته: من الشعر الذى قاله وهو شاب صغير إلى ذلك الذى قاله فى السنين الأخيرة من حياته .

لقد اتُّهِم المتنبى لكثرة فخره واعتداده بنفسه بأنه مصاب بمرض نفسى دعاه عبد الرحمن صدقى بـ"داء العظمة". وقد يظن البعض بأن داء العظمة هذا ما هو إلا جزء من مرض الهوس (Mania)، إلا أن إبداع المتنبى ورجاحة بلاغته وحكمته فى كل ما كتبه ما هو إلا دحض لهذه الفرضية. كما أن القارئ لديوان المتنبى ليلاحظ بأن أكثر فخر المتنبى مبالغةً كان قد جاء فى سياق أكثر الأحداث حزنا. مثال: اختلافه وافتراقه عن سيف الدولة، وفاة جدته، وتأخر كافور الإخشيدى عن الوفاء بوعده وإساءته له. ومن المنطقى الاستنتاج بأن مبالغة المتنبى فى الفخر كانت جزءًا من نوبات مرضه الاكتئابى. لقد اقترحت المحللة النفسية النمساوية ملينى كلاين مفهوم "الدفاع الهوسى" (Maniac defence)، الذى برأيها هو جزء من الوضع الاكتئابى يحاول به المريض من خلاله أن يقلل من المخاوف ومشاعر اللوم التى تترافق مع حالة الاكتئاب. لقد درس الدكتور فيلكس بوست معدل الإصابة بالأمراض النفسية فى ٢٩١ شخصية غربية مشهورة عالميا. ولقد تبين للباحث أن مرض الاكتئاب، وليس الهوس، هو المرض الشائع بين الأدباء منهم. لقد أظهر بحثه أن

٧٢٪ من الأدباء فى عينته التاريخية كانوا قد أصيبوا بالاكتئاب. وقد نقل بوست عن أبحاث نفسية أمريكية على عينة من أدباء معاصرين قد وصلوا الى نفس النتائج".

هذا ما قاله د. وليد عبد الحميد. وقد أخطأ خطًا أبلقَ فى بحثه من أوله إلى آخره، ومبعث الخطإ هو أنه طار بكلمة قالها أحد معاصرينا عن المتنبى على سبيل المجاز وتصوَّر أنها حقيقة مقطوع بها، ثم لم يعتمد على سيرة المتنبى وما كتبه عنه القدماء لتمحيص تلك العبارة، مكتفيا بالاعتماد على شعره دون أن يكون على علم بالطريقة السليمة التى ينبغى أن يُقْرَأ بها ذلك الشعر طبقا للتقاليد التى أرساها فطاحل الشعراء العرب على مر العصور وجرى عليها المتنبى فى إبداعه، علاوة على أنه كان يطبق ما يعرفه عن أعراض الاكتئاب على شعر الشاعر تطبيقا آليا دون تفكير، فجاءت نتائجه عجيبة لا تُقْبَل بحال. وهو، فى هذا، يختلف اختلافا شديدا عن د. فيلكس بوست، الذى اعتمد فى بحث مشابه لبحثه على سِيَر الأدباء الذين درس الاكتئاب عندهم. وكان بحث فيلكس هو "الإبداع وعلم الأمراض النفسية– دراسة لـ٢٩١ شخصية مشهورة عالميا" طبقا لما جاء فى مقال د. وليد.

لقد خر الباحث، دون تروٍّ، على قول بعض الباحثين فى أبى الطيب المتنبى إن قراءة ديوانه تعطى الانطباع بأنه مكتئب وأنه لم يضحك طوال حياته سوى مرة واحدة فى شبابه حين مر برجلين يفتخران بقتل جُرَذٍ ضخم، فقال:

لَقَد أَصْبَحَ الجُرَذُ المُستَغِيرُ   أَسِيرَ المنايا صَرِيعَ العَطَبْ
رَماهُ الكِنانِيُّ وَالعامِرِيُّ   وَتَلّاهُ لِلْوَجهْ فِعْلَ العَرَبْ
كِلَا الرَّجُلَينِ اتَّلَا قَتْلَهُ   فَأَيُّكُما غَلَّ حُرَّ السَلَب؟
وَأَيُّكُما كانَ مِن خَلْفِهِ   فَإِنَّ بِهِ عَضَّةً فى الذَنَب؟

ثم طار الباحث إلى ديوان الشاعر يلتقط منه كل ما يمكن أن يُتَّخَذ، بالاعتساف وَلَيِّ النصوص، دليلا على أنه كان فعلا مكتئبا، غير متنبه إلى أن العبارة لا

ينبغى أن تُفْهَم على حرفيتها، إذ لا شك أنها قائمة على المبالغة لأنه ليس من المعقول أن المتنبى لم يضحك فعلا إلا مرة يتيمة طوال عمره. فهذا أمر شاذ شذوذا مستحيلا لا تعرفه الحياة أبدا. كما أن الباحث المذكور لم يقل إن المتنبى لم يضحك فى حياته، بل قال إن الناظر فى ديوانه يخَيَّل له ذلك. ومتى كانت الدواوين الشعرية تعكس حياة أصحابها بكل تفاصيلها؟ ثم إنه إنما تحدث عن انطباع مجرد انطباع، ولم يقل إن الناظر فى الديوان لن يجده قد ضحك سوى مرة يتيمة. فهذا غير ذاك، وإلا ففى الديوان نصوص كثيرة ترينا كيف كان المتنبى يرضى ويفرح ويسخر ويتهكم ويضحك بل يقهقه كما هو الحال مثلا فى هذه الشواهد:

وَجَدَّدَتْ فَرَحًا لا الغَمُّ يَطْرُدُهُ   وَلا الصَّبابَةُ فى قَلْبٍ تُجاوِرُهُ

❋ ❋ ❋

لَوِ استطعتُ رَكِبْتُ الناسَ كُلَّهُمُو   إِلى سَعِيدِ بنِ عَبْدِ اللهِ بُعْرانَا

❋ ❋ ❋

وَجاهِلٍ مَدَّهُ فى جَهْلِهِ ضَحِكِى   حَتّى أَتَتْهُ يَدٌ فَرّاسَةٌ وَفَمُ

❋ ❋ ❋

مَن عَلَّمَ الأَسْوَدَ المَخْصِى مَكْرُمَةً؟   أَقَوْمُهُ البِيضُ أَمْ آباؤُهُ الصِّيدُ
أَمْ أُذْنُهُ فى يَدِ النَّخّاسِ دامِيَةً   أَمْ قَدْرُهُ وَهْوَ بِالفَلْسَينِ مَرْدودُ؟

❋ ❋ ❋

لَقَدْ كُنْتُ أَحْسَبُ قَبْلَ الخَصِيِّ   أَنَّ الرُّؤوسَ مَقَرُّ النُّهَى
فَلَمّا نَظَرْتُ إِلى عَقْلِهِ   رَأَيْتُ النُّهَى كُلَّها فى الخُصَى

❋ ❋ ❋

وَأَسْوَدُ مِشفَرُهُ نِصفُهُ   يُقالُ لَهُ: أَنتَ بَدْرُ الدُّجَى
وَقَد ضَلَّ قَومٌ بِأَصنامِهِم   فَأَمّا بِزِقِّ رِياحٍ فَلا

وَذاكَ صَـــــمُوتٌ، وَذا نـــــاطِقٌ   إِذا حَرَّكـــــوهُ فَـــسَا أَو هَــــذَى
وَمَـــنْ جَهِلَــت نَفْـــسُهُ قَـــدْرَهُ   رأى غـــيرُه مِنـــهُ مـــا لا يَـــرَى

* * *

لَقَـدْ حَسُنَتْ بِـكَ الأوقـاتُ حَتّـى   كَأَنَّــكَ فى فَـمِ الـــدَّهْرِ ابْتِـــسَامُ

* * *

أنـا مِـنْ جَمِيـعِ النـاسِ أَطْيَـبُ مَنـزِلًا   وَأَسَرُّ راحِلَـــةً وَأَرْبَـــحُ مَتْجَـــرَا

* * *

أَسَـــامِرِىّ ضُحْــــكَةَ كُـــلِّ راءِ،   فَطِنْــتَ، وَأَنْــتَ أغبـى الأَغْبِيـــاءِ
صَـغُرْتَ عَـنِ المَـديحِ فَقُلْـتَ: أُهْجَـى   كَأَنَّــكَ ماصَـــغُرْتَ عَـــنِ الهِجـــاءِ
وَمـــا فَكَّـــرْتُ قَبلَـــكَ فى مُحـــالٍ   وَلا جَرَّبْـــتُ سَـــيْفِىَ فى هَبَـــاءِ

* * *

وَكَيْـفَ الْتِـذاذِى بِالأَصـائِلِ وَالـضُّحَى   إِذا لَم يَعُـدْ ذاكَ النَّـسيمُ الـذى هَبَّـا؟
ذَكَـرْتُ بِـهِ وَصْـلًا كَـأَنْ لَم أَفُـزْ بِـهِ   وَعَيْـشًا كَـأَنّى كُنـتُ أَقْطَعُـهُ وَثْبَـا
وَفَتّـــانَةَ العَيْنَيْـــنِ قَتّـــالَةَ الهَـــوى   إِذا نَفَحَــتْ شَــيْخًا رَوائِحُهـا شَــبَّا

* * *

أَيـــا مـــا أُحَيْـــسِنَها مُقْلَـــةً!   وَلَـــولا المَلاحَـــةُ لَم أَعْجَـــبِ

* * *

مـا أَوْجُـهُ الحَـضَرِ المُسْتَحْـسَناتُ بِـهِ   كَأَوجُـــهِ البَـــدَوِيّاتِ الرَّعابيـــبِ
حُـسْنُ الحَـضارَةِ مَجْلـوبٌ بِتَطرِيَـةٍ   وَفى البَـداوَةِ حُـسْنٌ غَـيرُ مَجْلـوبِ
أَيْـــنَ المَعِيـــزُ مِـــنَ الآرامِ نـــاظِرَةً   وَغَـيْرَ نـاظِرَةٍ فى الحُـسْنِ وَالطِّـيبِ؟
أَفْـدِى ظِبـاءَ فَـلاةٍ ما عَرَفْـنَ بِهـا   مَـضْغَ الكَـلامِ وَلا صَـبْغَ الحواجيـبِ

* * *

لَمَّــا نُــسِبْتَ فَكُنْــتَ ابْنًــا لِغَــيْرِ أَبٍ　　ثُــمَّ امْتُحِنْــتَ فَلَــمْ تَرجِــعْ إِلى أَدَبِ
سُمِّيــتَ بِــ"الذَّهَبِــيِّ" اليــومَ تَــسْمِيَــةً　　مُـشتَقَّةً مِـن ذَهـابِ العَقْـلِ لا الـذَّهَبِ

❋ ❋ ❋

أُسَرُّ بِتَجْديــدِ الهَــوَى ذِكْــرَ مــا مَــضَى　　وَإِنْ كــانَ لا يَبْقَــى لَــهُ الحجــرُ الـصَّلْدُ

❋ ❋ ❋

تَــــضَاحَكَ مِنّــــا دهرُنــــا لعتابِنــــا　　وعلَّمَنــــا التمويــــهَ لــــو نَــــتَعَلَّمُ
شريــــفٌ زُغَــــاوِيٌّ، وزانٍ مُــــذَكَّرٌ　　وأعمَــشُ كحّــالٌ، وأعمَــى مُــنَجِّمُ

❋ ❋ ❋

صــحِبْتُ ملــوكَ الأرضِ مغتبِطًــا بهــم　　وفــارقتُهم مــلآنَ مــن شــنفٍ صَــدْرا

❋ ❋ ❋

تَظُــنُّ ابتــساماتى رَجــاءً وَغِبْطَــةً　　وَمــا أَنــا إِلا ضــاحِكٌ مِــن رَجائِيــا
وَتُعْجِبُنــى رِجــلاكَ فى النعــلِ. إِنَّنــى　　رَأَيتُــكَ ذا نَعْــلٍ إِذا كُنْــتَ حــافِيا
وَيُــذْكِرُنى تَخْيِــيطُ كَعْبِــكَ شَــقَّهُ　　وَمَـشْيَكَ فى ثَـوْبٍ مِـنَ الزيـتِ عارِيـا
فَــإِن كُنــتَ لا خَــيْرًا أَفَــدْتَ فَــإِنَّنى　　أَفَـدْتُ، بِلَحظـى مِـشْفَرَيْكَ، المَلاهِيـا
وَمِثلُــكَ يُــؤْتَى مِــن بِــلادٍ بَعيــدَةٍ　　لِيُــضْحِكَ رَبّــاتِ الحِــدَادِ البَواكِيــا

والحق أن الكلمة التى اعتمد عليها د. وليد عبد الحميد والتى تقول إن المتنبى، حسبما يطالعنا فى ديوانه، يبدو وكأنه لم يضحك سوى مرة وحيدة طوال عمره لم يُقْصَد بها أنه كان مكتئبا، بل المراد أنه كان جادا، وإن لم يعن هذا أنه لا يضحك، فهذا أمر آخر. وبالمناسبة فقد قرأت فى بعض الصحف الآن الخبر التالى: "كشفت نجمة تليفزيون "الحقيقة" الممثلة الأمريكية كيم كارداشيان عن أنها تتبع منهج "نو سمايل أتيتيود"، الذى يعتمد على عدم الابتسام أو الضحك على الإطلاق حتى لا تشيخ وحتى تحافظ على بَشَرتها من التجاعيد، خاصة فى المنطقة حول الفم وبجانب

العينين، التى تتأثر كثيرا من تعبيرات الوجه، وخاصة الضحك والابتسام. وذكر الموقع الإلكترونى الفرنسى: "جالا إف إر" أنّ كيم كارداشيان مَثَلُها مَثَلُ مطربة فريق "سباس جيرلز" البريطانى السابقة مصممة الأزياء فيكتوريا بيكام، التى لا تبتسم أبدا حتى تحافظ على وجهها من التجاعيد، مشيرا إلى أن كيم كارداشيان داعبت متابعيها على حسابها على أنستجرام حيث وضعت صورة لها وهى تضحك، وكتبت تحتها: أتَرَوْن؟ أنا أبتسم، وفى بعض الأحيان أضحك أيضا، ولكن ليس كثيرا لأن هذا يسبب التجاعيد". والخشية كل الخشية أن يأتى باحث يوما ما فيقول إن كاردشيان كانت تعانى من الاكتئاب، إذ لم تكن تبتسم أو تضحك.

أما كلام المتنبى عن السهاد والضنى والنحول فهذه تقاليد شعرية، وإلا فهل ينبغى أن نصدق قوله عن نفسه مثلا:

كَفَى بِجِسْمى نُحولًا أَنَّنى رَجُلٌ لولا مُخاطَبَتى إِيّاكَ لم تَرَنى؟

ترى هل يعقل أن يصل النحول بإنسانٍ إلى المدى الذى لا يستطيع معه الناس أن يبصروه؟ لقد فاق إذن ما كنا نسمعه فى حواديت الطفولة عن عقلة الإصبع. أما قوله:

أَرَقٌ على أَرَقٍ، وَمِثْلِيَ يَأْرَقُ وَجَوًى يَزيدُ، وَعَبْرَةٌ تَتَرَقْرَقُ

فيمكننا أن نضع إزاءه قوله أيضا:

أنام مِلْءَ جفونى عن شوارِدِها ويسهرُ الخَلْقُ جَرَّاها ويختصمُ

والسؤال عندئذ هو: أى البيتين نصدق؟ هل نصدق أنه كان طوال عمره أَرِقًا لا يعرف النوم طريقا إلى عينيه؟ أم هل نصدق أنه ينام ملء جفونه ولا يعرف الأرق أبدا؟ إن هذه كلها مبالغات لا أدرى كيف عوَّل عليها باحث فى علم النفس. ثم إن الأرق والنحول اللذين يكثر المتنبى من ذكرهما هما أرق العشق ونحوله لا الاكتئاب، فلا ينبغى إذن الخلط بين الأمرين.

أما كثرة الحركة فى شعر المتنبى فهى حركة السفر من هنا لهناك سعيا وراء عطايا الممدوحين، وليست نشاطًا مَرَضِيًّا سببه الاكتئاب، وإلا فبالله لو كان شاعرنا مكتئبا طوال حياته كما يظن د. وليد عبد الحميد فكيف كان يعاشر الملوك وكبار رجال الدولة وهو مكتئب؟ بل كيف سمحوا لمكتئب مثله أن يدخل عليهم ويجالسهم وينغص عليهم أوقاتهم؟ وهل كان خصوم المتنبى فى البلاطات الملكية ليتركوه فى حاله دون أن يشبعوه تهكما على سحنته الكئيبة التى لا يفارقها الهم والغم طوال الوقت؟ ثم إن المتنبى هنا أيضا يبالغ فى الحديث عن أسفاره وتحركاته فى سبيل المجد. لقد كان يأتى على المتنبى أوقات يستقر فيها لأعوام متتالية فى بلد واحد لا يفارقه كما هو الحال أيام لزومه سيف الدولة فى حلب وأيام مُقَامه فى مصر، فماذا يقول فى ذلك الدكتورُ الباحث؟ ثم أين فى شعر المتنبى ما يدل على أنه كان يعانى من إحساس الذنب؟ لقد كان، على العكس من ذلك، يرى أن الناس هم المقصرون فى حقه. وبالمثل لم يحدث قط أن فكر فى الانتحار: لا شعره يقول هذا ولا ذكره أحد ممن تناول سيرته، وما أكثرهم! أما اتكاء باحثنا على ما قاله د.طه حسين من أن ميميته البديعة التى قالها فى مصر وهو مريض قد قيلت فى الاكتئاب فهو خطأ ساطع لأن القصيدة إنما قيلت فى الحمى: قال ذلك من جمعوا ديوانه، وقاله من كتبوا عنه، وتقوله أيضا القصيدة ذاتها بأجلى بيان وأبلغ لسان. ولا أظن أحدا يأخذ الكلام عن اكتئابه فى القصيدة مأخذ الجد بأى وضع.

وبعد فإن خطأ د. وليد عبد الحميد فى بحثه هذا هو مثال على ما حذر منه د. مندور ورفض بسببه الاستعانة بمباحث علم النفس فى النقد الأدبى. لكن الخطأ عندئذ ليس فى استخدام المنهج النفسى، بل فى مستخدِمه ذاته. وعلى هذا فلا بد من اللجوء إلى أقصى درجات الحذر عند الاستعانة بعلم النفس فى ميدان النقد الأدبى. والخطأ وارد فى كل الأحوال، فهذه طبيعة الحياة وطبيعة البشر كما نعرف. ولو أننا

تنكبنا كل شيء يمكن أن يترتب عليه خطأ لتنكبنا الحياة كلها لأن الحياة تقوم على التجربة والخطإ قبل الصواب. وكل ما يمكن قوله هو أن على الباحثين المستعمِلين للمنهج النفسى أن يكونوا أكثر حذرا وألا تغريهم ظواهر الكلام وحرفيته عن مرامى الأدباء الذين يدرسونهم حتى لا يَضِلُّوا ويُضِلُّوا. وليتبحروا وليتعمقوا فى القراءة فى علم النفس كما يحلو لهم، على ألا يهملوا حاستهم النقدية أو يذهبوا فيرددوا مصطلحات ذلك العلم وكأن مدلولاتها وحى لا يأتيه الباطل البتة. فما أكثر الأخطاء فى كلام علماء النفس وبحوثهم! ويكفى أنهم هم أنفسهم مختلفون فيما بينهم. ولا يعبيهم ذلك بوجه عام، فكلنا نبحث عن الحقيقة أو على الأقل: هذا ما ينبغى أن نفعله، وكلنا نحاول إصابة تلك الحقيقة، وهم يشكلون طائفة من الباحثين عن تلك الحقيقة التائقين إلى بلوغها.

* * *

أما بالنسبة للمنهج الاجتماعى فى النقد الأدبى فتقول مادة "historical criticism" من الموسوعة البريطانية (ط٢٠١٥م) فى تعريف النقد التاريخى إنه ذلك النقد الأدبى الذى يضع فى اعتباره الشواهد التاريخية، ويستند إلى السياق الذى كُتِبَ فيه العمل الأدبى بما فى ذلك كل ما يتعلق بحياة المؤلف والظروف التاريخية والاجتماعية المتصلة بعصره، مما يخالف الأنماط النقدية الأخرى كالنصوصية والشكلية، اللتين يتم فيهما التركيز على النص ذاته مع إهمال التأثيرات الخارجية جميعا. وهذا الذى تقوله "الموسوعة البريطانية" هو نفسه ما يمكن أن نقوله عن المنهج الاجتماعى. وكان سيد قطب، فى كتابه: "النقد الأدبى - أصوله ومناهجه"، يستعمل مصطلح "النقد التاريخى" بمعنى "النقد الاجتماعى". يقول: "تميل الدراسة التاريخية للفن إلى أن تَعُدّ ظهور الفنان وعمله حادثا تاريخيا تدفع إليه الظروف

التاريخية العامة وتبرزه البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التى لا بد من وجودها فى اللحظة الواجب ظهورها فيها".

ومن الواضح أن سيد قطب يشير هنا إلى ما كان يقوله الناقد الفرنسى هيبوليت تين، الذى كان يرد الأديب وعمله إلى عناصر الجنس الذى ينتمى إليه، والبيئة التى تحيط به، والزمن الذى يعيش فيه، وإن كان هناك من يعترض على هذا، كسانت بوف وطه حسين وسيد قطب نفسه، بالقول بأن جميع أفراد الشعب فى أمة ما يتعرضون لتأثير هذه العناصر الثلاثة لكن دون أن يكون كل منهم أديبا موهوبا عبقريا. ونزيد نحن فنقول: بل دون أن تجعل من كل فرد من ذلك الشعب أديبا أصلا، بل دون أن تجعل من كل منهم مجرد قارئ للأدب بل ولا أن تجعله مجرد قارئ لأى شىء. كما أن البيئة كثيرا ما تختلف داخل الدولة الواحدة من صحارى إلى أراض زراعية إلى حقول بترولية إلى مدن صناعية، ومن مناطق داخلية إلى مناطق ساحلية، ومن سهول ووديان إلى جبال وهضاب، ومن بر إلى بحر... وهكذا. ثم هل يمكن تحديد الجنس الذى ينتمى إليه كل فرد من أفراد الأمة؟ بل هل هناك على وجه البسيطة جنس صاف نقى أصلا؟ أيا ما يكن الأمر فلا بد أن نأخذ فى الاعتبار أيضا الظروف الشخصية للأديب ولا نكتفى بظروف البيئة والعصر والجنس وغيرها من الأوضاع العامة التى يشترك فيها الكثيرون بأعداد تجلّ عن الحصر.

ومن هنا كان سانت بوف يستعين، فى دراسته للأدباء، بظروفهم الشخصية وخبايا حياتهم وأسرارهم وأوصافهم الجسدية وأحوالهم الصحية وطريقة تنشئتهم وأُسَرهم وأصدقائهم وأساتذتهم وتلاميذهم وجيرانهم وثقافتهم... وهلم جرا. وكان بوف يأخذ نفسه بذلك أخذا صارما ويرهقها فى سبيله أيما إرهاق غير متورع عن التجسس على من يتناولهم بالنقد وفضح أسرارهم مماجعله موضع نفورهم وكراهيتهم. وبالمثل يرى بروندستاد الدانماركى، كما جاء فى مقاله: "الأوجه

السوسيولوجية لعلم الأدب" من كتاب "الأدب والعلوم الإنسانية" لفريق من الباحثين السوفييت بترجمة يوسف حلاق، أن الفن إنما ينشأ فى نفوسنا بطريقة غامضة وأن تصوير الإنسان على أنه ابن مجتمعه ومحيطه فقط هو أقل الصور شبها بالفنان لأن "الجزء من شخصيتنا الذى يبدع عن وعى مسترشدا بنوايا معينة لا يشكل إلا حلقة من سلسلة أكبر... فإلى جانبه تشق طريقها على نحو غامض دوافع لاشعورية: الطبع وديناميكة الميول والتصرفات التى تضرب بجذورها فى ماضى الإنسانية السحيق". ويقول مانهايم الألمانى فى نفس الكتاب إن "فرادة أعمال الإبداع الروحى... يمكن أن تفسَّر بنفس القدر من التوفيق انطلاقا من علاقات متبادَلة مختلفة. وعلى هذا يمكن للظاهرة الجمالية أن تفسَّر فى آنٍ تفسيرا سيكولوجيا وسوسيولوجيا وماديا تقنيا وتاريخيا وأسلوبيا خالصا، كما يمكن أن تفسَّر من منطلقات ميتافيزيقية أو فلسفية تاريخية علما بأن هذه التفسيرات المختلفة لا يلغى أحدها الآخر".

وهذا كله صحيح، لكنه لا ينفى صحة المنهج الاجتماعى إذا ما تواضع القائلون به ولم يجعلوا منه كل شىء فى هذا المضمار، إذ الإنسان ليس كائنا اجتماعيا فحسب، بل إنه حتى فى بعده الاجتماعى كثيرا ما يتميز عن كثير من أفراد شعبه فى ضوء ما هو ملاحَظ من تغير ملامح البيئة من مكان إلى آخر داخل الدولة الواحدة. نعم ليس الإنسان كائنا اجتماعيا فحسب، بل هو أيضا كائن بيولوجى، وله كيان نفسى وعقلى متميز، وحياة خاصة تختلف عن حيوات الآخرين فى أشياء كثيرة رغم اتفاقها معها فى أشياء كثيرة أيضا حتى لو كان هؤلاء الآخرون أقرب المقربين إليه، بما فيهم توائمه أنفسهم. ومن هنا فإذا قلنا بأهمية المنهج الاجتماعى فى فهم الأدب وتذوقه فإننا لا نعنى، ولا يمكن أن نعنى، أن المنهج الاجتماعى يفسر كل شىء ويحل كل مشكلة ويوضح كل غامض فى الأدباء المبدعين وإبداعاتهم، بل هناك مناهج أخرى لكل منها أهميته ومهمته، وكلها تتضافر أو ينبغى أن تتضافر فى خدمة العمل

الأدبى وتوضيح مغاليقه وفهم أبعاده، وهو ما قلناه من قبل وسنظل نقوله، ولن نمل أبدا من قوله.

على أن النقد الاجتماعى لا يقتصر على رصد الظروف الاجتماعية التى أثرت فى الأديب وإبداعاته، بل يرصد أيضا التأثيرات التى تحدثها الإبداعات الأدبية فى مجتمعاتها. فهو إذن يرصد حركة الإبداع الأدبى جيئة وذهابا. ولمدام دى ستايل، التى عاشت فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كتاب هام فى هذا الصدد عن "الأدب فى علاقاته بالنظم الاجتماعية" حاولت فيه أن تبين مدى تأثير الدين والأساطير والبيئة والعادات والتقاليد والقوانين وأساليب الحكم وما يتبع ذلك من نظم الحياة على الأدب من جهة، وتأثير الأدب على هذا كله من جهة أخرى. وفى تأثير الأدب وصاحبه فى المجتمع يقول د. محمد مندور فى كتابه: "فى الأدب والنقد": "لا مِرَاء فى أن الأدب قد لعب خلال التاريخ دورا كبيرا جدا فى ثورات الشعوب وحركاتها الاستقلالية والاجتماعية. وذلك لأنه، وإن تكن هناك علاقة وثيقة بين معنويات الحياة ومادياتها، إلا أن إدراك تلك العلاقة قبل أن تصبح أمرا واقعيا محسوسا لا يتأتى لعامة الناس. فما يسمى: "استقلالا أو حرية" قد تتعشقه النفوس الكبيرة لذاته، وأما جمهرة الشعب فلا بد أن تُدْفَع إلى ذلك. لا بد أن توضَّح العلاقة بين هذه المعانى وبين المعانى المادية اليومية حتى يغضب الشعب لتلك المعنويات. وكذلك الأمر فى الحركات الاجتماعية، فالبؤس المادى ذاته لا يحرك الشعوب بل يحركها الوعى به. وفى الفلاح المصرى شاهد على ذلك". ويمضى قائلا: "عن هاتين الحقيقتين تصدر وظيفة الأدب الاجتماعية من حيث إنه محرك لإرادة الشعوب. والذى لا شك فيه أن الحركات الكبيرة التى قامت فى التاريخ الحديث كالثورة الفرنسية ووحدة إيطاليا وثورة روسيا البلشفية قد مهد لها الكُتَّاب بعملهم فى النفس البشرية تمهيدا بدونه لم يكن من الممكن أن تقوم هذه الحركات".

ثم يستمر د. مندور فى كلامه فيقول إن "الكُتّاب يختلفون فى طريقة أدائهم لهذه الخدمة الاجتماعية: فمنهم من يعتقد أن فى مجرد التصوير والوصف ما يكفى لأداء هذه الرسالة دون حاجة إلى الإفصاح عن مشاعر الكاتب الخاصة أو الدعوة إلى علاج بعينه، وذلك كمن يصف منظر بؤس يراه أو حيا فقيرا يشاهده وكمن يقص حوادث الظلم التى نزلت بفرد من الأفراد مجرد قص دون استنكار لما يقص. وربما كان هذا النوع أنجح الأنواع وأشقَّها لأن الكاتب لا بد له عندئذ من أن يجمع بين أمرين: أولا تصوير الواقع تصويرا يعيد خلقه على نحو حى، وثانيا ترتيب هذا الواقع المصوَّر أو المخلوق وسرده بحيث يثير القارئ ويولد الأثر الذى يهدف إليه الكاتب. وهذا يتطلب مقدرة على اختيار التفاصيل وإلقاء الضوء عليها وتلوين القص أو الوصف تلوينا خفيا، ولكنه مثير. ويرى فريق آخر أنه لا بد من الدعوة الصريحة فى القصة أو المسرحية إلى المبادئ التى يريد أن يروج لها الكاتب".

وواضح من هذا النص أن هناك جانبا آخر لا بد من مراعاته إلى جانب البعد الاجتماعى، ألا وهو البعد الفنى. وهذا ما نريد أن ننبه الأذهان إليه. إننا، حين نقول بأهمية النقد الاجتماعى للأدب، لا نقصد أبدا إلى القول بأنه منهج كاف فى تناول إبداعات الأدب، إذ هو يتناول ناحية واحدة من نواحى المضمون. وإذا كان المضمون بكل جوانبه ليس هو كل العمل الأدبى بل مجرد جزء منه، فما بالنا بمعاملة الجانب الاجتماعى وحده فى ذلك المضمون بوصفه كل شىء، بما يعنى أن المنهج الاجتماعى هو المنهج النقدى الوحيد؟ إن هناك الوجه الآخر للعمل الأدبى، ألا وهو الشكل أو الناحية الفنية. وهو يشكل مع المضمون العمل الأدبى كله. وهذا الجانب الفنى له مناهج خاصة به تعالجه كالمنهج اللغوى البلاغى والمنهج البنيوى.

وكان قدماء النقاد العرب واعين بدور الأدب فى المجتمع وتأثره بظروف ذلك المجتمع فى ذات الوقت: فمثلا تذكر لنا الروايات مدى اهتمام القبيلة واحتفائها

الشديد بشعرائها لمعرفتها أنهم المدافعون عن أحسابها وأعراضها والناشرون لمفاخرها والمحمِّسون لأفرادها عند نشوب قتال بينها وبين أعدائها. ولقد كادت بنات المحلق الكلابى فى الجاهلية يَبُرْن فى سوق الزواج بسبب كثرتهن وفقر أبيهن لولا أنْ نبهت الأمُّ أباهن إلى دور الشعر الاجتماعى الخطير واقترحت عليه دعوة الأعشى الشاعر إلى وليمة يكرمه فيها إكراما شديدا أنشأ الشاعر على أثرها قصيدة فى الإشادة به كانت ثمرتها إقبال الرجال على مصاهرته، فتزوجت بناته خير زواج وأحسنه بسبب تلك القصيدة التى نقلت أباهن ونقلتهن معه من دنيا الخمول إلى عالم الشهرة والمجد. كما رأينا ترحيب النبى عليه السلام بحسان بن ثابت وكعب من مالك وعبد الله بن رواحة وتشجيعه لهم على الدفاع بأشعارهم عن الإسلام والرد على شعر المشركين الذى ينظمونه فى الهجوم على الدين الجديد وتنفير الناس منه. ليس ذلك فقط، بل رأينا الشعر يَغْنَى بمفردات وعبارات لم يكن له بها عهد من قبل بسبب ما أتى به الإسلام من أفكار وعقائد وقيم وتصورات ومصطلحات وتعبيرات جديدة. بل إن المديح الذى رأينا فى الجاهلية معانيه وأغراضه قد تغير حين صار الممدوح هو النبى عليه السلام، إذ أصحبت التقوى والهدى والخشية من الله والاتصال بالسماء هى الصفات التى يحرص الشاعر على مدحه عليه السلام بها مما لم يكن معروفا قبل ذلك. ورُوِى أن أمية بن أبى الصلت كان قد نوى أن يقبل على النبى مُسْلِمًا، إلا أن مقتل بعض أقربائه المشركين فى بدر غير من خطته فنَظَم، بدلا من ذلك، قصيدة كلها تفجع على أقاربه الهَلْكَى، مما زاد نار الرغبة فى الانتقام اشتعالا فى الصدور. فانظر كيف تأثر شعره بالأوضاع الاجتماعية، إذ غطت العصبية القبلية على بصره ومنعته من الدخول فى الدين الذى كان قد انتوى اعتناقه، وأنشأ فى التهييج عليه شعرا ملتهبا بدلا من تحميس الناس للدخول فيه.

وكان ابن جريج يقول: "ما دخل على العواتق فى حِجَالهنّ شىء أضرُّ عليهن من شعر عمر بن أبى ربيعة". وفى "الأغانى": "بلغ المهدىَّ قولُ بشار:

قاسِ الهمومَ تَنَلْ بها نُجْحَا ... والليلَ، إن وراءه صبحا
لا يُؤْيِسَنَّكَ من مُخَبَّأَةٍ ... قولٌ تغلِّظه، وإنْ جَرَحَا
عُسْرُ النساء إلى مُيَاسَرَةٍ ... والصعبُ يمكن بعدما جَمَحَا

فلما قدم عليه استنشده هذا الشعر، فأنشده إياه، وكان المهدى غيورا، فغضب وقال: تلك أمك ياعاضَّ كذا من أمه. أتحض الناس على الفجور وتقذف المحصنات المخبَّآت؟ والله لَإِنْ قلتَ بعد هذا بيتا واحدا فى نسيبٍ لآتِيَنَّ على روحك. فقال بشار فى ذلك:

واللهِ لولا رضا الخليفة ما ... أعطيتُ ضيمًا علىَّ فى شَجَنِ
وربما خِيرَ لابن آدم فى الـ ... ـكُرْه وشَقَّ الهوى على البَدَنِ
فاشربْ على أُبْنَة الزمان، فما ... تلقى زمانًا صَفَا من الأُبَنِ

وفى العصر العباسى وجدنا أدبا شعوبيا يظهر ويشيع بتأثير الموجة الجديدة التى واكبت قيام الدولة العباسية، فقد رفع الفرس رؤوسهم عندما وقفوا مع العباسيين ضد بنى أمية ونصروهم عليهم. ولم يكونوا من قبل يجرؤون على هجاء العرب وتبيين مثالبهم، إذ كان الأمويون ينحازون إلى النزعة العربية انحيازا شديدا. وكان من ثمرات ذلك أن ألفينا أبا نواس يحمل على المقدمة الطللية والأعراب حملة شعواء متهكما بهم محقرا لهم معليا من شأن الخمر داعيا إلى إحلالها محل الطلل، وإن كان قد عاد إلى الأطلال مرة أخرى بضغط التقاليد التى لم يرتح الذوق العام لهجرها. فبتغير الظروف الاجتماعية تغير اتجاه الأدب عند طائفة كبيرة من الشعراء والأدباء. وفى تأثير الظروف الاجتماعية على الأدب أيضا يحكى ابن رشيق وغيره أن لائما لام

ابن الرومى فقال له: لم لا تشبِّه كتشبيهات ابن المعتز، وأنت أشعر منه؟ قال له: أنشدْنى شيئا من قوله الذى استعجزتَنى فى مثله. فأنشده قوله فى الهلال:

وانظر إليه كزورقٍ من فضةٍ　　قد أثقلتْه حمولة من عنبرِ

فقال له: زدنى. فأنشده قوله:

كأن آذرْيُونَها　　والشمسُ فيه كالِيَهْ
مداهنٌ من ذهبٍ　　فيها بقايا غالِيَهْ

فصاح: واغوثاه! تالله لا يكلف الله نفسا إلا وسعها. ذاك إنما يصف ماعون بيته لأنه ابن خليفة. وأنا أَىَّ شىء أَصِف؟ ولكن انظروا إذا أنا وصفت ما أعرف أين يقع قولى من الناس؟ هل لأحد قط مثل قولى فى قوس الغمام؟ وأنشد:

وساقٍ صَبِيحٍ للصَّبُوح دعوتُه　　فقام، وفى أجفانه سِنَةُ الغَمْضِ
يطوف بكاسات العُقَار كأَنْجُمٍ　　فمِنْ بين مُنْقَضٍّ علينا ومُنْفَضِّ
وقد نشرتْ أيدى الجنوب مطارفًا　　على الجوِّ دُكْنًا، والحواشى على الأرضِ
يطرّزها قوسُ السحاب بأخضرٍ　　على أحمرٍ فى أصفرٍ فوق مُبْيَضِّ
كأذيال خَوْدٍ أقبلتْ فى غلائلٍ　　مُصَبَّغَةٍ، والبعضُ أقصرُ من بعضِ

وقولى فى صانع الرقاق:

ما أَنْسَ لا أنسَ خبازًا مررتُ به　　يَدْحُو الرُّقاقة مثلَ اللَّمْحِ بالبَصَرِ
ما بين رؤيتها فى كَفِّه كُرَةً　　وبين رؤيتها قوراءَ كالقَمَرِ
إلا بمقدار ما تَنْدَاحُ دائرةٌ　　فى صفحة الماء يُلْقَى فيه بالحجَرِ

وزاد أبو بكر النحوى أنه أنشده فى قالى الزلابية:

ومستقِرٍّ على كرسيِّه تَعِبٍ　　روحى الفداءُ له من مُنْصَبٍ تَعِبِ
رأيتُه سَحَرًا يقلى زلابِيَةً　　فى رقة القِشْر والتجويف كالقَصَبِ
كأنما زَيْتُه المغلى حين بدا　　كالكيمِياء التى قالوا ولم تُصَبِ

يُلْقَــى العجــين لُجَيْنًــا مــن أناملــه فيــستحيلُ شــبابيكًا مــن الــذهبِ

ولم يكن لعرب الشمال دولة قبل الإسلام لها أجهزة حكومية وتحتاج إلى التراسل، كما كانوا فى أغلبهم أمة أمية، ومن ثم لم يعرفوا الكتابة النثرية ولا الرسائل. إلا أن أوضاعهم الحضارية بعد الإسلام قد تغيرت، فشرعت الأمية تزول عنهم، وأضحت لهم دولة اقتضت إنشاءَ الرسائل نثرا بعدما كان الجاهليون لا يعرفونها إلا شعرا، وعلى نطاق ضيق. وقد تطورت بتطور الحضارة الإسلامية فطالت وتعقدت مع تقدم تلك الحضارة، إلى أن رأينا رسائل عبد الحميد الكاتب وابن المقفع، التى نقلت هذا الفن من حال إلى حال. وكل هذا سببه تغير الأوضاع الاجتماعية. ومعروف أن العرب فى الجاهلية لم يكونوا يؤلفون الكتب والدراسات بسبب الأمية وانعدام الكتاتيب والمدارس، لكن بعد الإسلام بقليل وجدناهم يؤلفون فى كل علم وفن، وصاروا يعتمدون على تقييد الشعر والخطب والقصص وما إلى ذلك.

ومن مظاهر تأثير الأوضاع الاجتماعية فى الأدب كذلك أنك تنظر فى "ألف ليلة وليلة" والسِّيَر الشعبية مثلا، وهى أعمال موجهة للجماهير، فتراها مكتوبة بلغة بسيطة أقرب إلى العامية، فضلا عن أنها لا تخلو من أخطاء لغوية، إلى جانب امتلائها بالحديث عن السحر والأعمال والجن والشياطين والخرافات والأساطير واختلاط الأزمنة التاريخية والمبالغات المجاوزة لأى منطق أو عقل وما إلى هذا مما لا تجده فى الإبداعات الأدبية الموجهة للمثقفين. لقد حملت تلك الأعمال طابع مؤلفيها الشعبيين وراعت مستوى جماهيرها التى تُقْبِل عليها وتقرؤها. بل إنها لا تحمل اسم مؤلفها أو مؤلفيها دلالة على أنه لا يوجد لها مؤلف واحد أو مؤلفون معروفون، بل شارك فى وضعها الكثيرون من المجاهيل، كلٌّ يضيف إليها مع الأيام.

ومن هنا رأينا جرجى زيدان، لدن الحديث عن الرواية الحديثة، يقارن بينها وبين السير الشعبية و "ألف ليلة وليلة" فيبرز ما تنحو إليه الرواية الحديثة من واقعية

تلائم العصر. قال فى الجزء الرابع من كتابه: "تاريخ آداب اللغة العربية" لدن كلامه عن الروايات الإفرنجية وإقبال الأدباء على ترجمتها فى بدايات عصر النهضة العربية الحديثة والجرى فى التأليف على منوالها: "وقد رحب قراء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التى كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألفه العرب فى الأجيال الإسلامية الوسطى، نعنى قصة "عَلِى الزِّيبَق وبنى هلال والزِّير سالم" ونحوها، فضلا عن القصص القديمة كـ"عنترة وألف ليلة وليلة"، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر، فأقبلوا عليها. ثم عمد الكتّاب إلى التأليف فى هذا الفن من عند أنفسهم تقليدا للإفرنج... وهو، على كونه مقتبسا من الإفرنج، فقد كان عند العرب من قبل كما قدَّمنا فى غير هذا المكان".

وكان طه حسين من أوائل النقاد العرب المحدثين الذين ساروا فى نقدهم على أساس من المنهج الاجتماعى. وقد ظهر ذلك فى دراسته الأولى عن أبى العلاء المعرى، التى حصل بها على درجة الدكتوراه من الجامعة المصرية القديمة قبل سفره إلى فرنسا وحصوله على الدكتورية فى التاريخ الإغريقى والرومانى. قال فى مقدمة تلك الدراسة: "تجديد ذكرى أبى العلاء"، التى نشرت للمرة الأولى عام ١٩١٤م: "ليس الغرض فى هذا الكتاب أن نصف حياة أبى العلاء وحده، وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية فى عصره، فلم يكن لحكيم المعرة أن ينفرد بإظهار آثاره المادية أو المعنوية. وإنما الرجل وماله من آثار وأطوار نتيجة لازمة وثمرة ناضجة لطائفة من العلل اشتركت فى تأليف مزاجه وتصوير نفسه من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان. من هذه العلل المادى والمعنوى: فالمادية ما ليس للإنسان صلة بها. فاعتدال الجو وصفاؤه ورقة الماء وعذوبته وخصوبة الأرض وجمال الرُّبَى ونقاء الشمس وبهاؤها، كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها فى تكوين الرجل وتُنْشِىء نفسه. وأبو

العلاء ثمرة من ثمرات عصره قد عمل فى إنضاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية والحال الاقتصادية. فالمؤرخ الذى لا يؤمن بالمذاهب الحديثة ولا يصطنع فى البحث طرائقه الطريفة ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم ولا أن يسلّم بأن الشيء الواحد على صغره وضآلته إنما هو الصورة لما أوجده من العلل ولا يطمئن إلى أن الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان، المؤرخ القديم الذى يرفض هذا كله ولا يميل إليه ملزَم مع ذلك أن يبحث عن حياة الأمة الإسلامية إذا بحث عن حياة أبى العلاء. فإنه إن لم يفعل ذلك استحال عليه أن يفهم الرجل أو يهتدى من أمره إلى شيء... يدل ما قدمناه على أنا نرى الجبر فى التاريخ. أى أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة وتنزل منازلها المتباينة بتاثير العلل والأسباب التى لا يملكها الإنسان ولا يستطيع لها دفعا ولا اكتسابا".

فأبو العلاء إذن، عند طه حسين، صورة مرتبطة بواقع هو ثمرة لتأثير الزمان والمكان والبيئة والعصر والجنس وما يرتبط بذلك من ظروف سياسية واجتماعية وثقافية. ولهذا نراه يُعَنْوِن فصول هذه الدراسة على النحو التالى: "زمن أبى العلاء ومكانه"، "شعب أبى العلاء"، "الحياة السياسية فى عصر أبى العلاء"، "الحياة الاقتصادية"، "الحياة الدينية"، "الحياة الاجتماعية"، "الحياة الخلقية"، "الحياة العقلية"، "قبيلته"، "أسرته"، وغير ذلك من تفاصيل حياته وأخلاقه وعلمه وعلاقاته بالناس... إلخ. والطريف أنه هو نفسه قد عاد فهاجم هذا المنهج حين تساءل فى كتابه: "فى الأدب الجاهلى" عن السبب فى أن فلانا أو علانا عبقرى موهوب دون غيره من الناس الذين يخضعون معه كما يخضع هو لقيود الجنس والزمان والمكان، وأخذ يتناول ما قاله كل من سانت بوف وهيبوليت تين وبرونتيير مناقشا ومفندا فى تفصيل لا يكاد يترك نقطة أساسية فى فكر كل منهم دون أن يبين رأيه فيها ويظهر

عوراتها. ثم عاد ثانية، فى كتابه: "خصام ونقد"، فدعا إلى الاهتمام بدراسة ظروف البيئة التى يعيش فيها الأدباء لأن الشاعر أو الكاتب لا يستمد أدبه من شخصه وحده بل يستمد أكثر فنه وشخصيته من أشياء أخرى ليست له حيلة فيها، قائلا إن الأديب ظاهرة اجتماعية فى الأساس: جاء من أسرته أولا، ثم تلقفته الحياة الاجتماعية فصوَّرته فى صورتها وصاغته على مثالها وأخصعته لمؤثراتها ثانيا. فعنصر الفردية ضئيل لا يكاد يُحَسّ إلا إذا امتاز هذا الفرد. بل إن هذا الامتياز يرجع هو أيضا إلى الحياة الاجتماعية التى أنشأته.

ومعروف أن د. طه حسين قد أنكر صحة الشعر الجاهلى: كُلّه أو جُلّه اتباعا لمرجليوث بعدما كان لا يرى فيه بتاتا ما يبعث على الشك، بل كان يرى أن الحياة العربية فى بداوة العرب كانت تقوم على الشعر، والشعر وحده، وأن هذا الشعر يتضمن فلسفتهم ودينهم ونظمهم المختلفة وحياة عقولهم وعواطفهم، وأنه هو أساس الحضارة الإسلامية، وأنه لولا هذا الشعر وأصحابه كامرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير وغيرهم من الشعراء الذين يَأْسَى على أننا نبخسهم أقدارهم ما كان الخلفاء والعلماء وأفذاذ الرجال كما جاء فى الفصل الأول من كتابه: "قادة الفكر"، الذى صدر قبل ظهور دراسة مرجليوث بعدة أسابيع ليس إلا. وكانت حجة طه حسين فى إنكار ذلك الشعر بعد ذلك بعشرة أشهر أنه لا يعكس أوضاع الحياة الجاهلية، على عكس القرآن، الذى ينبغى أن نعوِّل عليه وحده فى هذا السبيل لأنه يعطينا صورة عما كانت عليه تلك الأوضاع فى مجالات الدين والسياسة والاقتصاد والمعارف.

وتدليلا على خطإ هذا القول وخَطَله أصدر د. أحمد الحوفى كتبه: "الحياة العربية من الشعر الجاهلى" و"الغزل فى العصر الجاهلى" و"المرأة فى الشعر الجاهلى" و"أغانى الطبيعة فى الشعر الجاهلى" مبينا كيف أن الشعر السابق على الإسلام قد

صور الحياة آنذاك فى كل مظاهرها تصويرا واضحا قويا، موردا على كل ما يقول شواهد متعددة من ذلك الشعر، وهو ما يفنِّد كل ما زعمه طه حسين، ومن قبله مرجليوث المستشرق البريطانى، من أنه شعر منحول صُنِع بعد الإسلام صناعة بعد أن لم يكن موجودا. وما قاله د. الحوفى صحيح، فالناظر فى الشعر الجاهلى يجد أنه ما من شىء كان موجودا فى حياة العرب قبل الإسلام إلا وصوره ذلك الشعر من أحوال القبائل وصلاتها وتحالفاتها ومعاركها وعاداتها وتقاليدها وتاريخها ومفاخرها وتنقلاتها وخيامها وأطلالها وأسواقها وطعامها وشرابها ولهوها وجِدّها واعتقاداتها وأساطيرها وخرافاتها، والصحارى التى كانت تعيش فيها بحيواناتها وطيورها ونباتاتها وأشجارها وآبارها وغير ذلك. وأخيرا رجع طه حسين عن كل ما طنطن به فى كتابيه: "فى الشعر الجاهلى" و"فى الأدب الجاهلى" من إنكار الشعر الجاهلى كله أو على الأقل: جُلِّه، فقال فى كتابه: "خصام ونقد"، الذى صدر لأول مرة فى خمسينات القرن المنصرم، إن "شعر زهير وامرئ القيس والنابغة والأعشى... كان شعرا يصور الحياة العربية كما كان أصحابها يحيَوْنها لأن الأغنياء والفقراء والضعفاء كانوا يتكلمون لغة واحدة، وكانت حظوظهم من المعرفة والثقافة واحدة أو متقاربة أشد التقارب".

وبالنسبة لى فقد عكفت فى كتابى: "فصول من النقد القصصى"، ضمن ما عكفت عليه من روايات مصرية، على رواية "زينب" للدكتور محمد حسين هيكل، واقفا عند صورة المجتمع الريفى المصرى حسبما تصوره تلك الرواية، فتبين لى أن هيكل لم يغادر شيئا تقريبا فى القرية التى دارت فيها حوادث القصة إلا صوره: بيوتها وشوارعها ومساجدها وأسواقها وعاداتها وأفراحها وألعاب صبيانها وحيواناتها وطيورها ومزروعاتها. لقد أكثر سارد الرواية مثلا من ذكر القُمْرِىّ والقُبَّرة والعصفور وأبى فصادة والحمام. كما وصف عمل الفلاحين فى الحقول أثناء الزرع

والسقى والحصاد والدرس وصلاتهم واحتفالاتهم. وبلغ من دقة الوصف أن كثرت فى الرواية الألفاظ والمصطلحات والتعبيرات الزراعية. بل إنه قد توقف أمام تغير الفصول ومظاهر ذلك التغير.

وقد بلغ من تصوير الفن القصصى للمجتمع المصرى أن بعض المؤرخين يعدون روايات نجيب محفوظ، وبالذات "الثلاثية"، مرجعا علميا لأى مؤرخ يريد أن يدرس الفترة التى تناولها ذلك العبقرى فى أعماله الروائية، إذ قد تحدث فيها باستفاضة وذكاء عن أحوال المجتمع المصرى آنئذ. وما نجيب محفوظ سوى مثال على ذلك، وإلا فهذا يصدق إلى حد كبير على كثير من الروايات التى كتبها غيره من المؤلفين كرواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، ورواية "قنديل أم هاشم" ليحيى حقى، ورواية "عاصفة فوق مصر" لعصام الدين حفنى ناصف، ورواية "السقا مات" ليوسف السباعى، ورواية "الشارع الجديد" لعبد الحميد جودة السحار، ورواية "الرجل الذى فقد ظله" لفتحى غانم، ورواية "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوى، ورواية "الباب المفتوح" للطيفة الزيات... وهكذا، فضلا عن تأثير هذه الروايات بدورها فى المجتمع، إذ تغيرت بسببها، على نحو أو على آخر، أفكار الناس وطريقة سلوكهم واقتناعاتهم السياسية والاجتماعية والأخلاقية. ونفس الكلام ينطبق على المسرحيات.

وفى العقود الأخيرة ظهر ما يسمى بـ"النقد الثقافى"، وتحمس له من كانوا يعيبون المنهج الاجتماعى فى النقد الأدبى زارِين عليه أنه يستعين بأشياء خارج النص، فإذا بهم ينقلبون على أنفسهم ويطلعون علينا بذلك النقد الثقافى، وما هو إلا امتدادٌ، على نحو أو آخر، للمنهج النقدى الاجتماعى، ورفضٌ للنقد البنيوى والنقد الإستاطيقى وغيره من المناهج التى كانت تركز على النص ولا تنظر إلى أى شىء خارج نطاقه والتى كانوا يذوبون فيها عشقا وهياما ويَرَوْن كلا منها فى وقت ظهوره

هو المنهج الصحيح الوحيد لنقد الأدب. وهذا النقد، كما يقولون، يعمل على استكشاف الأنساق الثقافية المضمرة ودراستها فى سياقها الثقافى والاجتماعى والسياسى والتاريخى والمؤسساتى فهما وتفسيرا عبر النصوص. إنه يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية فى ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية. ومن ثم فالنقد الثقافى نقد إيديولوجى وفكرى وعقائدى. ويرى أحدهم، وهو عبد الله الغذامى المشهور بتحولاته من النقيض للنقيض وبكلامه المنفلت الذى لا يحترم عقلا ولا منطقا، أنه قد آن الآوان للاهتمام بالنقد الثقافى باعتباره بديلا للنقد الأدبى بعد أن وصل هذا النقد إلى سن اليأس، ووصلت البلاغة العربية بعلومها الثلاثة: البيان والمعانى والبديع إلى مرحلة العجز والموت، إذ يقول إننا "مازلنا ندرّس طلابنا فى المدارس والجامعات مادة البلاغة بعلومها الثلاثة، ولا نعى أن ما ندرسه لهم هو علم لم يعد يصلح لشىء: فلا هو أداة نقدية صالحة للتوظيف، ولا هو أساس لمعرفة ذوقية أو تبصر جمالى، وإن كانت قديما كذلك. إلا أنها لم تعد أساسا لتصور ولا لتذوق. ومن ذا يحتاج إلى رصد الكنايات والجناسات والطباقات فى أى نص؟ ومن ذا يحتاج إليها لتذوق أى نص أو تعرُّف صِيَغه ودلالاته؟ ونحن فى الجامعات ندرِّس طلابنا وطالباتنا كل ما هو نقيض لهذه البلاغة ومتجاوز لها، ولكننا لا نجرؤ على إلغاء مقررات البلاغة. وقد نظن أن إلغاءها سيكون بمثابة الانتحار المعرفى أو التآمر ضد التراث وضد ذائقة الأمة. تتصنَّم العلوم مثلما يتصنم الأشخاص حتى لتبلغ حد القداسة. وأنا أرى أن النقد الأدبى كما نعهده، وبمدارسه القديمة والحديثة، قد بلغ حد النضج أو سن اليأس حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفى والثقافى الضخم الذى نشهده الآن عالميا وعربيا بما أننا جزء من العالم متأثرون به ومنفعلون بمتغيراته"... إلى آخر هذا الكلام المجافى للمنطق والخالى من العمق والجدية والقائم على مجرد

الثرثرة. ويكفى ظَنُّه أن النقد يمكن أن يستغنى عن التحليل الفنى للنصوص الأدبية، ودعنا من أنه يتصور أن ما يسميه بـ"النقد الثقافى" يكفى تمام الكفاية لمواجهة تلك النصوص غافلا عن أن الأدب من الثراء والخصب بحيث لا يكفى فى درسه وتحليله وتذوقه منهج واحد، بل لا بد أن تتضافر كل المناهج لإنجاز هذا الدرس والتحليل والتذوق حسبما قلنا ونقول وسنظل نقول دائما ما دام لنا جَفْنٌ يطرف، ونَفَسٌ يتردد.

* * *

وإلى جانب النقد اللغوى البلاغى والنقد النفسى والنقد الاجتماعى عندنا أيضا النقد الأسطورى. يقول غسان لافى طعمة فى مقال له صغير منشور على المشباك عن النقدالأسطورى: "النقد الأسطورى (Mythocitique) هو النقد الذى يبحث فى النص عن الوحدات الأسطورية فيعود إلى الهيكلية الأسطورية الأولية، ويبين ما أصابها من إضافات أو تزيينات. وهذا يعنى ضبط الموضوعات التى تتجلى فيها الأسطورة الأولية، ثم ضبط الحالات التى تظهر فيها الشخصيات، وفى النهاية وضع العمل فى المكان المخصص له إلى جانب الأعمال الأخرى، أو بمعنى آخر القيام بنوع من المقارنات لتحديد العمل الجديد. ويعد نورثروب فراى من أهم نقاد المذهب الأسطورى فى الغرب، فقد نشر عام ١٩٥٧ كتابه "تشريح النقد- محاولات أربع"، وحاول فيه تأسيس منهج لتحليل الأعمال الأدبية هو المنهج الأسطورى. وقد بناه على نظرية يونغ فى الأنماط الأولية القابعة فى اللاوعى الجمعى للبشرية أو الذاكرة الجمعية للإنسان، فأَوْلَى فراى فى هذا الكتاب أهميةً فائقةً لنظرية "الأنماط العليا أو النماذج البدئية" التى تعنى أن كل إنسان يرث من جنسه قابلية لتوليد "الصور الكونية" التى وُجِدَتْ منذ دهورٍ سحيقة فى النفس حين كان الإنسان مرتبطا بالطبيعة، وهذه الصور الكونية تتحدد بمضامينها وأشكالها. فمثلًا كل يوتوبيا تسعى لاستعادة العصر الذهبى تكرارٌ لجنة عَدْن: "جمهورية" أفلاطون، شيوعية ماركس،

"الفردوس المفقود" لملتون صور نمطية تكرِّر النمط الأعلى أو النموذج البدئى الذى هو جنة عدن. فالأسطورة التى يواجهها الناقد فى الأدب تختلف من جهات شتى لا من جهة واحدة عن الأسطورة التى يواجهها عالم الأنثربولوجيا (علم الإنسان) فى ميدان عمله. لقد غذّاها الفن والتاريخ فعادت خلقا جديدا أو كالجديد، وهو خلقٌ مكتمل يحتمل قراءات شتى، ولكنه لا يحتمل الإضافة. وتسمية "النقد الأسطورى" ظهرت أول ما ظهرت فى المقالة الثالثة من كتاب "تشريح النقد" لنورثروب فراى، وكان ذلك فى الخمسينات. وقد رأى فيه أن الأنماط الأولية هى أساطير لا بد أن تتجلى فى الأدب، ومهمة النقد الأدبى هى الكشف عن هذه الأنماط وإظهار مدى الانزياح والتعديل والانقطاع والتغير وأساليب الأداء الجديدة التى خضعت لها. فكل نقد أدبى لا بد أن يكون نقدا أسطوريًّا مادام الأدب فنًّا مجازيًّا يرجع إلى الأنماط الأولى".

فأما أن هناك أساطير فهناك فعلا أساطير كان الإنسان القديم، وما زال الإنسان فى بعض مناطق العالم حتى الآن، يفسر بها الظواهر الطبيعية وأحوال الحياة كالشروق والغروب والمطر والجفاف والزلازل والبراكين والأمراض والموت... إلخ. وقد كان ذلك الإنسان يتصور أن هذا هو التفسير الصحيح، ولم يكن يتصور أن هذه أساطير وخرافات. لكننا نحن، الذين تطورت عقولنا وأفكارنا وصرنا نأخذ بالتفسير العلمى للأمور، أصبحنا ننظر إلى تلك التفسيرات القديمة بوصفها تفسيرات أسطورية خرافية. وما زالت التفسيرات الأسطورية حتى الآن شائعة فى بعض البيئات أو عند بعض الأفراد كما أشرنا. وفى قريتى إلى اليوم، وليست قريتى بدعا فى ذلك، من يتحدث عن العفاريت بالمفهوم الشعبى. وقدحاولت قبل عدة سنين أن ألفت نظر شاب جار لنا يؤمن بهذا إيمانا جازما لا تردد فيه إلى أن ذلك الاعتقاد هو اعتقاد خرافى لا معنى له، لكنه كان ينظر إلىَّ وإلى الحاضرين على أننا قد

لُبِّس علينا. وكان يحكى ما حدث له أو توهم حدوثه فى بعض مراحل صباه وشبابه على أنه من صنع العفاريت. فلم أجد بدا فى آخر المطاف، بعد أن بذلت كل ما فى جَعْبَتى من منطق وعلم، إلا أن أسكت. وماذا كنت أستطيع أن أصنع؟ وما فتئتُ حتى هذه اللحظة أتذكر ما كنا نقوله ونحن أطفال صغار قرويون حين نشعر بهزة أرضية من أن الدنيا محمولة على قرن ثور، وأن الثور يشعر بالتعب والإرهاق بين الحين والحين، فيقذف بالأرض من قرنه هذا حيث تستقر منذ فترة إلى القرن الآخر بغية التخفيف عن نفسه، فنشعر نحن عند قذفها بتلك الهزة إلى أن تستقر فوق القرن الجديد، فحينئذ يذهب الزلزال، ويظل الهدوء سيد الموقف ما دام الثور راضيا ساكنا. لكن حين يشعر من جديد بالتعب والضيق فعند ذاك يقع الزلزال مرة أخرى بنفس الطريقة.

وبالمثل لا أزال أذكر كيف كنا، لدن سقوط إحدى أسناننا، نأخذ السن ونقف فى مكان خال قبالة الشمس ونرمى بها فى وجهها قائلين: "يا شمس يا شموسة، خذى سِنَّتى وهاتى سِنَّة العروسة". وكان بعضنا يقول، لا أدرى على سبيل الجد أو على سبيل الهزل: "يا شمس يا شموسة، خذى سِنَّتى وهاتى سِنَّة الجاموسة". وأظن أن المقصود بسِنَّة الجاموسة أن نُعَوَّض عن السن المخلوعة سِنًّا كبيرةً قويةً كسِنَّة الجاموسة. أما كيف تنبت فى أفواهنا سن كبيرة كسن الجاموسة، أو كيف يمكننا غلق أفواهنا وفيها هذه السن الكبيرة، فهذا ما لم نحاول التفكير فيه. ومن الطريف أن أحدنا طلب من الشمس ذات مرة أن تعوضه عن سنه المخلوعة بسن حمار لا بسن عروسة أو جاموسة. كذلك كنا نعتقد أن هناك مِصْفاةً بِعُرْض السماء تحتها حاجز بنفس المساحة يسد خرومها ويمنع الماء الموجود فيها من التسرب من خلال تلك الخروم، ولهذا الحاجز يد كبيرة يسحبها أحدهم فى السماء فيتحرك الحاجز من موضعه، ومن ثم تنفتح الخروم، وحينئذ تنزل حبات المطر من خلالها. وحين

يريدون فى السماء أن يوقفوا المطر يدفعون بيد الحاجز كرة أخرى إلى وضعه الأول فتنسدّ الثقوب ويتوقف هطول المطر إلى أن يبدو لهم أن يفتحوا الخروم من جديد. وكانت أمهاتنا يهتممن أشد الاهتمام بجمعنا من الشارع عند الغروب خشية أن تأخذنا أختنا التى تحت الأرض. كما كان نساء البيت يمتنعن عن الكنس ليلا.

وحدث فى مرة من المرات أن شابا بيته قريب من بيتنا اختفى من القرية ونحن أطفال، فقيل فى تفسير ذلك إن الجانّ قد خطفوه تحت الأرض عقابا له لأنه ضرب ذات ليلة قطة هى فى الأصل جنية لكنها أخذت شكل القطة. ثم رأيناه يظهر كرة أخرى وقد أصابه شىء من لُوثَة، وصار يضرب من يعترض طريقه بالخيزرانة. ثم سمعنا أنه كان كل جمعة يذهب إلى مسجد أحد الأولياء حاملا إبريق ماء كبيرا يمر به بين الصفوف يسقى المصلين وهم يستمعون إلى الخطبة. ثم مرت الأيام وعاد إليه عقله كاملا، لكن بعد أن أفزعنا نحن الصغار. ومنذ ثلاثة أيام كنت منصرفا آخر النهار عائدا إلى بيتى، وكان يسير أمامى مباشرة أربع فتيات من طالبات الجامعة، فسمعت إحداهن، وأنا أحاول أن أجتازهن وقد سددن الطريق كعادة كثير من الطالبات حتى فى أضيق الممرات، تقول: لقد قالت لى أمى: أنت معمولٌ لكِ عمل. بل إن من بين أساتذة الجامعات أنفسهم من يؤمن بهذه الخرافة أو تلك، وقد يكون متخصصا فى العلوم الطبيعية ذاتها، ولا يجد أدنى غرابة أن يجمع بين التفكير العلمى والتفكير الخرافى والأسطورى. فإذا كانت هذه الاعتقادات موجودة فى القرن العشرين فى مصر، وبين المتعلمين تعليما جامعيا بل بين الأساتذة الجامعيين أنفسهم، فما أحراها أن يوجد أمثالها لدى العرب فى الجاهلية، التى يطبق النقاد الأسطوريون منهجهم على شِعْرها أول ما يفكرون فى تطبيقه.

إذن لا مشاحة فى وجود الأساطير. وقد يقال إن القرآن نفسه قد ذكرها حين تحدث عن اتهام الكفار له بأنه "أساطير الأولين". والواقع أن ظاهر الأمر يقول ذلك،

ولا شىء يعلو برهان القرآن إن صح أن القرآن يقصد الأساطير بالمعنى الذى نستعملها فيه الآن. إلا أننا، مع إيماننا بوجود الأساطير فى كل المجتمعات البشرية، وإن كان بعض المستشرقين ينكر على العرب فى الجاهلية معرفتهم للأساطير، لا نتخذ من ورود تلك العبارة فى القرآن دليلا على وجود الأساطير لأنها فى الآيات القرآنية التى أشارت إليها لا تعنى، فيما أرجح، ما نعنيه اليوم بها من الخرافات وما أشبه، بل تعنى "الأشياء المسطورة"، أى المكتوبة، اشتقاقا من الفعل: "سَطَرَ"، إذ لا أظن المشركين كانوا ينظرون إلى "الأولين"، سواء كانوا هم أسلافهم الماضين أو أهل الكتاب أو الفرس مثلا، لأن هؤلاء هم الذين كانوا يُقْصَدون بـ"الأولين"، على أنهم أصحاب خرافات. ذلك أن العربى الجاهلى كان يتبع سنن الآباء لا يحب الخروج عليها، فكيف يصفهم بأنهم أهل خرافات؟ كما كان ينظر باحترام إلى أصحاب الأديان السماوية وما عندهم من كتب، ومن هنا يصعب تصور اتهامهم لهم باعتناق الخرافة. كذلك كان الفرس أمة متحضرة ذات إمبراطورية قديمة، وكان النضر بن الحارث يُحْضِر حكايات ملوكهم ويقرؤها على جمهور مكة كى يصرفهم عن النبى عليه السلام فلا يستمعوا لما يتلوه عليه من وحى. فكيف ينقلب على هؤلاء الفرس بعد ذلك متهما إياهم بأنهم يرددون الخرافات؟

لكنّ فى الاقتباس الذى نقلتُه عن غسان لافى طعمة كلاما لا يسعنى أن أتركه وأمضى دون أن أعقب عليه، وهو الكلام الخاص بجنة عَدْن والحديث عنها بوصفها أسطورة تظهر فى أشكال شتى على مر الدهور، وليست حقيقة كونية تحدثت عنها الأديان السماوية ووقف لديها القرآن المجيد طويلا وفى مواضع متعددة بل كثيرة. وأنا، بوصفى مسلما أومن بالنبى محمد وبالقرآن الذى نزل عليه من السماء وبما جاء فى هذا الكتاب الكريم من الكلام عن الآخرة وما فيها من جنة عَدْن، أرفض نعتها بالأسطورة. وكاتب هذه السطور، حين يفعل هذا، إنما يفعله بكامل قواه العقلية

بعدما محص شخصية النبى الكريم عليه السلام وقلب ما جاء به على وجوهه المختلفة على قدر وسعه وطاقته فوجد أنه نبى صادق. أقول هذا لأن كثيرا منا للأسف يأخذ كلام الغربيين على عواهنه وينقله كما هو دون أن يمرره فى مصفاة عقله متصورا أنه هو الحق الساطع المبين.

ولنفترض أنه لا توجد آخرة ولا جنة عَدْن، فهل يصح أن يكون هذا مسوغا للقول بأن التطلع إلى تحقيق هذه الجنة هو أسطورة ورثناها عن أسلافنا القدماء؟ ترى ما وجه الأسطورية فى التطلع إلى الكمال والسعادة الخالصة؟ إن هذا التطلع مغروس فى فطرتنا البشرية غير مقصور على الإنسان البدائى وحده بل يشترك فيه الناس جميعا بحكم طبيعتهم لا بحكم وراثة أخذوها عن القدماء. وما زال الناس حتى الآن وسيظلون يتطلعون، بحكم غرائزهم وأشواقهم وضغط التعاسة والنقص اللذين يخامران حياتهم فوق هذا الكوكب، إلى مجتمع تنتفى فيه تلك التعاسة والمعاناة، وينال كل منهم ما يهفو إليه من سكينة وبهجة وإشباع لكل حاجة من حاجات جسده وروحه. ومن المضحك الزعم بأن هذا التطلع مقصور على الإنسان الأول الذى كان لا يزال يخطو خطواته الأولى فى الحياة يغمره الجهل والتوحش، وتكفيه اللقمة والنهسة، بينما يُحْرَم منه إنسان العصر الحديث بكل ما توصل إليه من علم وأحرز من إنجازات وسيطر عليه من أمور وحققه من تطلعات ومطامح وأشبعه من حاجات، وصار يطمع فى المزيد والمزيد ولا تقف شهوات نفسه وجسده عند حد.

كذلك لا يسعنى أن أمضى دون أن أتوقف وقفة أخرى أمام ما جاء فى النص الآنف الذكر عن العقل الجمعى لأهميته. ترى ما هذا اللاشعور الجمعى الذى يقول به يونج والذى يعرّفه بأنه ما ترسب فى النفس البشرية خلال آلاف الأعوام من "الأساطير والترهات" كنموذج الخطيئة والتكفير وتشهى الموت والعودة إلى الرحم والولادة الجديدة كما جاء عند مود بودكين الناقدة الأمريكية المتأثرة بذلك العالِم

النفسانى؟ وكم من البشر يوافقون بود مودكين على ما تقوله فى هذا المضمار؟ إننا نحن المسلمين لا نشعر بصدى أى شىء من هذا فى نفوسنا. الذى أفهمه وأقتنع به هو أن هذه الأفكار لا تورث بيولوجيا بل يتشربها الإنسان من خلال الثقافة التى يتلقاها ويقتنع بها. كذلك من الواضح من كلام يونج أن ذلك اللاشعور الجمعى هو شىء يقع فى الأصل خارج النفس البشرية ثم ينتقل إليها بالوراثة، فأين مكان هذا اللاشعور يا ترى؟ وكيف يتم انتقاله إلى نفس كل إنسان بيولوجيا؟ وهل يمكن أن يرث كل إنسان الأساطير التى كان يعتقد فيها الناس فى جميع العصور والأمكنة؟ ولكن لماذا تقتصر هذه الوراثة على الأساطير والترهات وما أشبه، ولا تشمل الخبرات العلمية والعملية؟ ثم أين الدليل على هذا كله؟

إن يونج يستدل على وجود هذا النوع من اللاشعور بأن روائع الأدب والفن تتسم بسمة الخلود، فهل هذا دليلٌ كافٍ؟ بل هل يصح أن يكون دليلا أصلا؟ وماذا عن الأعمال الأدبية غير الخالدة؟ بل هل هناك أعمال فنية وأدبية يجمع على روعتها والانبهار بها كل البشر؟ كذلك من الاعتساف الشديد رَدّ كل عمل أدبى أو فنى إلى هذه الرواسب الأسطورية والترهيّة المزعومة، إذ الغالبية الساحقة من هذه الأعمال لا علاقة لها ظاهرا أو باطنا بتلك الأساطير والترهات. ومن الغريب أيضا أن يقال إن هذه الرواسب هى وحدها التى تلتقى عندها البشرية جميعا. أليس فى العلوم والرغبة فى السيطرة على الطبيعة والطموح إلى القضاء على الفقر والتطلع نحو السعادة ما يربط بين أفراد البشر؟ أمن المعقول أن البشر، رغم كل هذا التقدم الذى أحرزوه، لا يرتبطون فيما بينهم إلا من خلال الأساطير والترهات الضاربة فى أعماق الأحقاب؟

كذلك فأغلبية الجماهير لا تلقى بالا للروائع الأدبية والفنية، فلو كانت المسألة مسألة لاشعور جمعى لكانت هذه الجماهير هى أول من تفتنه هذه الروائع ولكان تحمسها لها أشد من تحمس غيرها لأنها أقرب من المثقفين والنقاد إلى الفطرة التى

تقترب من هذا اللاشعور المفترض. لكن، على العكس، نجد أن الذى يشترك فيه الناس جميعا كرغبة الجنس والطعام والشراب والتطلع إلى القوة والغنى وما إلى ذلك ليس من الإبداع الفنى والأدبى فى قليل أو كثير، وإن صلحت كل رغبة من هذه الرغبات أن تكون موضوعا لعمل أدبى أو فنى. من هنا لا أفهم إلا أن الأساطير هى الحكايات التى كان الإنسان البدائى يفسر بها الظواهر الكونية والأمور الحياتية كما سبق القول، وإن لم يخطر فى باله أن تفسيره لتلك الظواهر هو تفسير أسطورى، بل كان يرى أنه هو التفسير الصحيح. لقد كان هذا مبلغه من العلم والفهم، بالضبط كما نتصور نحن الآن أن ما نقوله فى هذا الصدد هو الكلام الذى لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. ولكن من يدرى؟ ربما تبين لمن يأتون بعدنا أن فيما نقوله باطلا كثيرا. من يدرى؟

كما أن وصف نورثروب فراى للأزمنة التى كان يعيش فيها الإنسان قديما بأنها الأيام التى كان مرتبطا فيها بالطبيعة ليس له من معنى إلا أننا الآن لم نعد مرتبطين بالطبيعة. فهل هذا صحيح؟ ترى هل الإنسان الذى يعيش فى عصرنا هذا فى الغابات والصحارى والمناطق القطبية والقرى وعلى شواطئ بل على أثباج البحار والمحيطات غير مرتبط بالطبيعة؟ بل هل الإنسان الذى يعيش فى المدن غير مرتبط بالطبيعة؟ أليس يذهب أثناء إجازاته إلى الأرياف والبحار والصحارى كى يستمتع بتلك الإجازة؟ أليس يشاهد الطبيعة بمظاهرها المختلفة ويستمتع بأصواتها فى الأفلام والتلفاز والفيديوهات والسيديهات؟ بل أليس تهطل عليه الأمطار بسيولها، وتلفحه الشمس بلهيبها وتنير له طريقه بضيائها، وتهب عليه الريح بعواصفها، وتغرقه التسوناميات بأمواجها الشاهقة كالجبال؟ أليس هذا اتصالا بالطبيعة؟ هل توقفت الزلازل والبراكين عن نشاطاتها؟ كلا طبعا. بل إن الإنسان ليشقى الآن بالزلازل والبراكين أكثر مما كان يشقى بها سلفه القديم لأن خسائرها فى عصرنا هذا

رهيبة، إذ لا تفتك ببعض الناس فحسب، بل تدمر بيوتهم وتأتى على ممتلكاتهم مما لم يكن الناس فى العصور البعيدة يعانونه. ثم ألا يقتنى الإنسان المعاصر فى بيته العصافير والأسماك والزواحف والزهور والنباتات للاستمتاع بها؟ بل إن هناك مناطق فى الطبيعة لم يبلغها الإنسان القديم ولا دار بخلده أن يبلغها يوما، ثم بلغها إنسان العصر الحديث، ألا وهى أجواز الفضاء راكبا الطائرات، والقمر وما وراء القمر مستعملا السفائن الفضائيات، وأعماق البحار والمحيطات مستكنًّا فى الغواصات، وأثباج الموج ممتطيا البواخر الماخرات. كذلك اقتحم الإنسان المعاصر المناطق القطبية وأصبح يعيش فيها كما لم يفعل الإنسان القديم.

إن هذا يدلنا على أن بعض الكتاب والمفكرين لا يُحْكِمون تفكيرهم ولا عباراتهم كما هو واضح. على أن هذا ليس كل شىء، إذ نحن نعرف الطبيعة أفضل كثيرا مما كان يعرفها الإنسان القديم لأننا ندرسها أفضل، ونصل منها إلى أبعاد أعمق، ونعرف فيها حقائق أعقد مما كان يستطيعه ذلك الإنسان. فمن الطبيعى إذن أن نبتعد كثيرا عن التفسيرات الأسطورية لظواهر الطبيعة وأحوال الوجود، تلك التى كان يصطنعها الإنسان القديم لتفسير تلك الظواهر والأحوال، وإن ظن أن تفسيرها بتلك الطريقة هو التفسير الصحيح. إنه لم يكن يتصور أن ما يقوله فى هذا الصدد هو مجرد أوهام وخرافات، بالضبط مثلما نؤمن نحن الآن أن ما نقوله عن الظواهر الطبيعة وأحوال الحياة هو الكلام العلمى السليم رغم أنه من غير المستبعد أن يأتى بعدنا من يسخر من بعض ما نقوله فى هذا الموضوع على الأقل، متهما إيانا بأننا لا نراعى التفكير العلمى كما ينبغى.

ورغم هذا كله هل كف الإنسان العصرى ذاته عن صنع الأساطير؟ إذن فمَنْ الذى اخترع النازية والفاشية والصهيونية ومهمة الرجل الأبيض ونهاية التاريخ وأفران الغاز التى يقال إن ملايين اليهود، واليهود وحدهم، قد قتلوا فيها؟ أليس هو

الإنسان المعاصر؟ ومن يا ترى يفبرك الأخبار ويدلس فيها تدليسا فاحشا ابتغاء بث فكرة معينة فى أذهان الجماهير؟ أليس هو الإنسان المعاصر؟ ثم لو كان الإنسان المعاصر يعيد، تلقائيا ودون وعى من جانبه، الأساطير القديمة كما تقول فراى فلم يا ترى نراه حريصا أشد الحرص على استدعاء تلك الأساطير القديمة عن عمد وسبق إصرار ودراسة وتخطيط كى يستغلها فى التعبير عما يريد نشره من أفكار ومعتقدات وقيم وأذواق؟ ألا يكفيه أنها تجرى فى دمه ويتوارثها عن أسلافه القدامى وراثة بيولوجية لا مدخل له فيها ولا تنبُّه منه لها؟ ثم كيف يقال هذا، ويونج وأشباهه قد فطنوا له؟ لقد كان حريا بالبشر ما داموا قد تيقظوا وعرفوا هذا السر الخفى أن يقطعوا علائقهم بالأسطورة. لكن يونج يقول بغير هذا. إنه حقا لتفكير مضطرب ومحير!

فإذا ذهبنا إلى العرب الجاهليين لنرى ما كانوا يعتقدونه من أساطير ألفيناهم يقولون مثلا: إن سهيلا والشِّعْرَيَيْن كانت مجتمعة، فانحدر سُهَيْلٌ فصار يمانيا، وتبعته العَبُور فعبرت المجرّة، وأقامت الغُمَيْصَاء فبكت لفقد سهيل حتى غَمِصَتْ عينها، فهى أقل نورا من العَبُور. وعن الهامَة والصَّدَى نقرأ فى كتاب "الكامل فى اللغة والأدب" للمبرد ما يلى: "تأويل ذلك عند العرب فى الجاهلية أن الرجل كان عندهم إذا قُتِلَ فلم يُدْرَكْ به الثأر أنه يخرُج من رأسه طائر كالبومة، وهى الهامة، والذَّكَرُ الصَّدَى، فيصيح على قبره: اسقونى! اسقونى! فإن قُتِلَ قاتلُه كَفَّ ذلك الطائر. قال ذو الإصبع العدوانى أحد بنى عدوان بن عمرو بن قيس بن عيلان بن مضر:

ياعمرو، إلّا تَدَعْ شتمى ومَنْقَصَتِى أَضْرِبْكَ حتى تقول الهامة: اسقونى"

وفى "الحور العين" لنشوان الحميرى أنهم "كانوا يَرَوْن أن الرجل منهم إذا مات فلم يأخذ وليُّه بعده بعيره فيحفر له حفرة ثم يقيده على شفيرها ويطرح برذعته على وجهه ورأسه ثم لا يسقيه ولا يعلفه حتى يموت فإن ذلك الرجل الميت، بزعمهم،

يحيا يوم القيامة حافيًا راجلًا، وإذا فعل ذلك أتى راكبًا. وذلك البعير "البَلِيَّة". قال أبو زبيد:

كالبلايــــا رؤوســــها فى الولايـــــا مانحــــات الــــسموم حــــرَّ الخــــدودِ

يعنى الناقة التى كانت تُعْكَس على قبر صاحبها، ثم تُطْرَح الوليَّة على رأسها إلى أن تموت. وقال الطِّرِمَّاح:

منــــازل لا تــــرى الأنــــصاب فيهــــا ولا حفــــــر المــــبلَّى للمنــــــونِ

أى أنها منازل أهل الإسلام دون أهل الجاهلية. ويقولون: أيما رجل قُتِل، فلم يطلب وَلِيُّه بدمه، خُلِقَ من دماغه طير يسمى: "هامَة"، فلا يزال يَزْقُو على قبره وينعى إليه عجز وليه حتى يُبْعَث. قال الشاعر:

فـــإنْ تَـــكُ هامــــةٌ بهـــراةَ تَزْقُـــو فقــــد أَزْقَيْــــتُ بـــالمروين هامــــا

وقال خزيمة بن أسلم الأسدى، وهو أحد شياطين بنى أسد وشعرائها:

لا تَزْقُــوَنْ لى هامــــةً فــوق مرقــبٍ فــإن زُقَــاء الهــامِ أخبــثُ خابِــثِ

وقال توبة بن الحُمَيِّر:

فلــــو أن لــــيلى الأخيليــــة سَـــلَّمَتْ عــــلىَّ، ودونــــى تربــــةٌ وصــــفائحُ

لــــسَلَّمْتُ تــــسليمَ البــــشاشة أو زَقَــــا إليهـا صـدًى مـن جانـب القـبر صـائحُ

وكانوا يقولون: أيما شريفٍ قُتِل، فوطأته امرأةٌ مِقْلاتٌ، عاش ولدها. قال بشر بن أبى حازم:

تظـــلّ مقاليــــت النـــساء يَطَأْنَــــهُ يَقُلْــنَ: ألا يُلْقَــى عــلى المــرء مِئْــزَرُ؟

وكانوا يقولون، إذا كان لرجل ألف بعير فلم يفقأ عين بعير منها، إن السواف تأتى على إبله. فإن زادت على ألفٍ فقأ عينيه جميعا. وكانوا، إذا أجدبت بلادهم فأرادوا الاستمطار، أخذوا بعيرا أورق فشدوا فى ذَنَبه العُشَر والسَّلْع وصعَّدوه فى جبل وأشعلوا فى ذَنَبِه النار، ودَعَوْا وتضرعوا. فإن لم يفعلوا ذلك لم يستجب الله

منهم، بزعمهم. وكانوا إذا وقع العُرُّ فى الأبل يأخذون بعيرا سليما لا عيب فيه، فيقطعون مشفره ثم يكوونه، ليذهب العُرُّ من سائر الإبل، وإلا فشا فيها. قال النابغة:

وحَمَّلْتَنِى ذَنْبَ امرئ وتَرَكْتَهُ ... كذى العُرِّ يُكْوَى غيرُه، وهو راتعُ

وكانوا يرون أن النَّهِيس إذا علقوا عليه الحلىَّ سَلِمَ، وإن لم يعلقوها عليه هلك. وكان الرجل منهم إذا غزا عقد خيطا فى ساق شجرة، فإذا رجع ورآه منحلًا فقد خانته قعيدته، بزعمهم. وإن وجده بحاله فقد حفظت نفسها. قال الشاعر:

هل يَنْفَعَنْك اليوم إن همتْ بهم ... كثرةُ ما تُوصِى وتَعْقادُ الرَّتَمْ؟

والرَّتَمَة: اسم الخيط بعينه. وكانوا يقولون: إذا أحب الرجل امرأة وأحبته، فإن لم يشقّ عليها برقعها وتشقّ رداءه، فسد حبهما. وإن فعلا ذلك دام حبهما. قال سُحَيْمٌ عبدُ بنى الحسحاس:

وكم قد شققنا من رداءٍ محبَّرٍ ... ومن برقعٍ عن طفلةٍ غير عانسِ

إذا شُقَّ بُرْدٌ شُقَّ بالبرد مثله ... دواليك حتى كُلُّنا غَيْرُ لابسِ

هذا مع إيمانهم بغزو الجن وتلوُّن الغيلان، وأن الجن هى التى طردت أهل وَبَارِ عن ديارهم، وصارت الجن سكانها، فليس بها إلا الجن والوحش، مع مذهبهم فى الحامى والبَحِيرة والوَصِيلة والسائبة، مع أمور كثيرة لا يحتاج إلى ذكرها".

وفى "الحيوان" للجاحظ عن نار السعالى والجن والغيلان: "وأنشد أبو زيد لسَهْم بن الحارث:

وَنَارٍ قد حضأتُ بُعَيْد هَدْءٍ ... بدارٍ لا أريدُ بها مُقَامَا

سِوَى تحليلِ رَاحلةٍ وعَيْنٍ ... أُكَالِئُها مخافةَ أنْ تَنَامَا

أَتَوْا نارِى، فقلْتُ: مَنُونَ أنتمْ؟ ... فقالوا: الجنُّ. قلت: عِمُوا ظَلَامَا

فقلتُ: إلى الطّعامِ. فقال منهم ... زَعيمٌ: نحسُدُ الإنْسَ الطعامَا

وهذا غلط، وليس من هذا الباب، بل الذى يقع هٰهنا قول أبى المطراب عُبَيْدِ بنِ أيُّوبَ:

فَلِلّــــه دَرُّ الغُـــــول! أىّ رَفيقـــــةٍ لــــصاحِب قفــرٍ خـــائفٍ متقفِّـــرِ؟
أَرَنَّــتْ بِلَحْــنٍ بَعْـدَ لحــنٍ، وأوْقَـدَتْ حَـــوَالَيَّ نِيرَانًـــا تبـــوخُ وَتَزْهَـــرُ"

وفى "الحيوان" أيضا فى تعليل ما يتخيله الأعراب من عزيف الجن وتغوُّل الغيلان: "كان أبو إسحاق يقول فى الذى تَذْكُر الأعرابُ من عَزِيف الجانّ وتغوُّل الغيلان: أصلُ هذا الأمر وابتداؤه أنّ القوم لما نزلوا بلاد الوحش عملتْ فيهم الوَحْشة. ومَنِ انفردَ وطال مُقامُه فى البلاد والخلاء والبعد من الإنس استوحَش، ولا سيَّما مع قلة الأشغال والمذاكرين. والوَحْدةُ لاتقطع أيامهم إلا بالـمُنَى أو بالتفكير، والفكرُ ربما كان من أسباب الوَسْوَسة. وقد ابْتُلِيَ بذلك غيرُ حاسب كأبى يس ومُثَنَّى ولد القُنَافر. وخبَّرنى الأعمش أنه فكّر فى مسألة، فأنكر أهله عقله، حتّى حَمَوْه ودَاوَوْه. وقد عرض ذلك لكثير من الهند. وإذا استوحَش الإنسانُ تمثّل له الشّىء الصغيرُ فى صورة الكبير، وارتاب، وتفرَّق ذهُنه، وانتقضت أخلاطُه، فرأى ما لا يُرَى، وسمع ما لا يُسْمَع، وتوهم على الشىء اليسير الحقير أنه عظيمٌ جليل. ثمَّ جعلوا ما تصوَّر لهم من ذلك شعرا تناشدوه، وأحاديث توارثوها، فازدادوا بذلك إيمانا، ونشأ عليه الناشئ، ورُبّى به الطِّفل، فصار أحدهم حين يتوسَّط الفيافى، وتشتملُ عليه الغيطان فى اللَّيالى الحنادس، فعند أوَّل وحْشةٍ وفزْعة، وعند صياح بُومٍ ومجاوبة صَدًى، وقد رأى كلَّ باطل، وتوهَّم كلَّ زُور، وربما كان فى أصل الخلْق والطبيعة كذّابًا نفّاجًا، وصاحبَ تشنيع وتهويل، فيقولُ فى ذلك من الشِّعر على حسب هذه الصِّفة، فعند ذلك يقول: رأيتُ الغيلان وكلّمت السِّعلاة. ثمَّ يتجاوزُ ذلك إلى أن يقول: قتلتُها. ثم يتجاوزُ ذلك إلى أن يقول: رافَقْتُها. ثمَّ يتجاوز ذلك إلى أن يقول: تزوَّجْتُها. قال عُبَيْد بن أيُّوب:

فللّـــــه دَرُّ الغُـــــولِ! أىّ رَفيقــــةٍ   لـــصاحبِ قفْــرٍ خـــائفٍ متقــتّرِ؟

وقال:

أهـذا خَليـلُ الغُـولِ والـذئبِ والـذى   يهـيمُ بَرَبَّـاتِ الحِجَـالِ الهَرَاكِـلِ؟

وقال:

أَخُـو قَفَـرَاتٍ حـالَفَ الجِـنَّ وانتَفَـى   مـن الإنْـسِ حتَّـى قـد تقـضَّتْ وسـائلهْ

لــه نــسَبُ الإنْــسِىِّ يُعْــرَفُ نجلــه   وللجـــنِّ منـــهُ خَلْقُـــه وشـــمائلهْ

وممّا زادهـم فى هـذا البـاب وأغـراهم بـه ومـدَّ لهـم فيـه أنهـم لـيس يَلْقَـوْن بهـذه الأشعار وبهذه الأخبار إلا أعرابيًّا مثلهم، وإلا عَامِّيًّا لم يأخذ نفسه قط بتمييز ما يستوجب التكذيب والتصديق أو الشّكّ، ولم يسلُك سبيلَ التوقف والتثبّت فى هذه الأجناس قطّ، وإمَّا أن يَلْقَوْا رَاوِيَة شعر أو صاحب خبَر. فالرّاوية كلّما كان الأعرابى أكذبَ فى شعره كان أطْرَف عِنْده، وصارت روايتُه أغلبَ، ومضاحيكُ حديثه أكثر. فلذلك صار بعضهم يدّعى رؤية الغُول أو قَتْلها أو مرافقتها أو تزوُّجها".

وتحدث المرزوقى فى "الأزمنة والأمكنة" عما كان العرب يفعلونه فى الجاهلية حين يحتبس المطر. قال: "قال أبو المنذر هشام بن محمد الكلبى: كانوا إذا استمطروا عمدوا إلى السَّلْع والعُشَر فعقدوهما فى أذناب البقر، وأضرموا فيهما النار، وأصعدوها فى جبلٍ وَعْرٍ وتبعوها يدعون الله عز وجلّ يستسقونه. قال ابن الكلبى: وكانوا يضرمون تفاؤلًا للبرق. قال أمية فى ذلك:

سَـــنَةٌ أزمـــةٌ تخيّـــل للنـــا   س تـرى للعِضَاه فيها صَرِيرا

لا عـلى كوكـبٍ ينـوء ولا ريـ   ـح جنـوبٍ ولا تـرى طُخْـرورا

ويـسوقون بـاقرَ الـسهل للطَّـوْ   د مهازيـل خـشيةً أنْ تبـورا

عاقـدين النـيران فى تكـن الأذ   نـابِ منهـا لكـى يهـيج البُحُـورا

سـلعٌ مـا، ومثلـه عُـشَرٌ مـا   عائـل مـا، وعالـت البيقـورا

بيقور: جماعة بقر. يقال: بقر وباقر وبيقور. وغَلِطَ فى هذا عيسى بن عمرو والأصمعى جميعا: فأما الأصمعى فإنه روى: "وغالت البيقورا"، واحتج لتصحيفه بأنه ذهب إلى المرارة من أجل السلع، فقال: يقال: ما أبقره وأمقره! وقال عيسى: لا معنى لقوله: "سلع ما". وقال ابن السّكيت: معنى قوله: "وغالت البيقورا" أن السنة الجدبة بقلت البقر مما حملت من السلع والعشر. وأنشد أبو عثمان الجاحظ للوَرَل الطّائى شعرا:

لا دَرَّ دَرُّ رجـــالٍ خـــابَ ســـعيُهمو يـستمطرون لـدى الأزمـات بالعُـشَرِ
أجاعـــلٌ أنـــتَ بيقـــورًا مـــسلَّعةً ذريعـــةً لـــك بَـــينْ الله والمطـــرِ؟

قوله: "مسلَّعة" يعنى ما عُقِد فى أذنابها من السَّلْع. وقال أبو حنيفة: وكانوا إذا فعلوا ذلك توجهوا بها نحو المغرب من بين الجهات قصدًا إلى العين. يعنى عين السماء".

ويقول الدميرى فى كتابه: "حياة الحيوان": "قال الجاحظ: يقال إن عمرو بن يربوع كان متولدا من السعلاة والإنسان. قال: وذكروا أن جرهما كان من نتاج الملائكة وبنات آدم عليه السلام. قال: وكان الملَك من الملائكة إذا عصى ربه فى السماء أُهْبِط إلى الأرض فى صورة رجل كما صُنِع بهاروت وماروت، فوقع بعض الملائكة على بعض بنات آدم عليه السلام، فولدت جرهما. ولذلك قال شاعرهم:

لاهُـــــمَّ إن جرهمـــــا عبادُكـــــا النـــاسُ طِـــرْفٌ، وهمـــو تِلادُكـــا

قال: ومن هذا الضرب كانت بلقيس ملكة سبا. وكذلك كان ذو القرنين: كانت أمه آدمية، وأبوه من الملائكة. ولذلك لما سمع عمر بن الخطاب رضى الله تعالى عنه رجلا ينادى رجلا: "يا ذا القرنين" قال: أفرغتم من أسماء الأنبياء فارتفعتم إلى أسماء الملائكة؟".

ولعبد القادر البغدادى فى "خزانة الأدب": "قال الأصمعى: يقال: السعلاة ساحرة الجن. حدثنا أبو بكر بن دريد قال: ذكر أبو عبيدة، وأحسب الأصمعى قد ذكره أيضا، قال: لَقِيَتِ السعلاةُ حسانَ بن ثابت فى بعض طرقات المدينة، وهو غلام قبل أن يقول الشعر، فبركتْ على صدره وقالت: أنت الذى يرجو قومُك أن تكون شاعرهم؟ قال: نعم. قالت: فأَنْشِدْنى ثلاثة أبيات على رَوِىٍّ واحدٍ، وإلا قتلتُك. فقال:

إذا ما ترعرع فينا الغلام فما إن يقال له: مَنْ هُوَهْ؟

إذا لم يَسُدْ قبل شد الإزار فذلك فينا الذى لا هُوَهْ

ولى صاحبٌ من بنى الشَّيْصَبان فحينًا أقول، وحينًا هُوَهْ

فخلت سبيله. و"الشيصبان"، قال ابن دريد فى "الجمهرة": هو ابن جنى من الجن"... إلخ.

وفى الحديث: "جاءتِ امرأةٌ إلى رسولِ اللّهِ صلَّى اللّه عليه وسلم فقالت: يا رسولَ اللّهِ، إنَّ ابنتى تُوُفِّى عنْها زوجُها. وقدِ اشتكت عينَها، أفنكْحَلُها؟ فقالَ رسولُ اللّهِ صلَّى اللّه عليه وسلم: "لاَ" مرَّتينِ أو ثلاثًا، كلّ ذلِكَ يقولُ: لاَ. ثمَّ قالَ رسولُ اللّهِ صلَّى اللّه عليه وسلم: إنَّما هى أربعةُ أشْهرٍ وعَشْرٌ. وقد كانت إحداكُنَّ فى الجاهليَّةِ ترمى بالبعْرةِ على رأسِ الحوْل. قالَ حُمَيْدٌ: فقلتُ لزينبَ: وما ترمى بالبعرةِ على رأسِ الحوْلِ؟ فقالت زينبُ: كانتِ المرأةُ إذا توفِّى عنْها زوجُها دخلت حِفْشًا ولبست شرَّ ثيابِها ولم تمسَّ طيبًا ولاَ شيئًا حتَّى تمرَّ بِها سنةٌ، ثمَّ تُؤْتَى بدابَّةٍ: حمارٍ أو شاةٍ أو طائرٍ، فتفتضُّ بِهِ. فقلَّما تفتضُّ بشىء إلّا ماتَ، ثمَّ تخرجُ، فتُعْطَى بعرةً، فترمى بِها، ثمَّ تُراجِعُ بعدُ ما شاءت من طيبٍ أو غيرِه".

فهذه ألوان من خرافات العرب القدماء وأساطيرهم. وهذه بعض شواهدها من أشعارهم. أما القول مثلا بأن العرب كانت تعبد البعل والاستشهاد على ذلك

بقوله تعالى: "أتدعون بعلا وتذرون أحسن الخالقين؟" كما جاء فى كتاب "الشعر الجاهلى- تفسير أسطورى" للدكتور مصطفى عبد الشافى الشورى فغير صحيح لأن العرب لم تكن تعبد البعل، بل كان يعبده قوم إلياس كما هو واضح من سورة "الصافات". تقول مادة "بعل" بـ"الموسوعة العربية العالمية" إنه "صنم عبده الإسرائيليون فى حقبة التوراة. وكلمة "بعل" تعنى الرب أو السيد أو الزَّوج. وقد اسْتُعْمِلَتْ أحيانًا للإشارة إلى الإله عند بنى إسرائيل. وهى تشير عمومًا إلى إله العاصفة أو الصنم الذى عبده الإسرائيليون، والذى وهبهم الأمطار فى فصل الخريف ليجعل التربة خصبة كما زعموا. وعندما استوطن الإسرائيليون فى بلاد كنعان انقادوا إلى عبادة صنمهم: "بعل" اعتقادًا منهم أنه سيهبهم الخصوبة من أجل رَعْى قطعانهم ونموّ زرعهم. وكانت زوجة ملك إسرائيل آهاب الملكة إيزابيل تعبد بعلًا. وقد حاولت أن ترد بنى إسرائيل إلى دينها، لكنها قوبلت بمعارضة النبى إلياس لها. وقد ذُكِر هذا فى صريح القرآن. قال تعالى: "وإن إلياس لمن المرسلين * إذ قال لقومه: ألا تتقون؟ * أتَدْعون بعلًا وتَذَرُون أحسن الخالقين؟" (الصافَّات/ ١٢٣- ١٢٥). وذهب أكثر المفسرين كابن عباس ومجاهد وعكرمة وقتادة إلى أن "بعلًا"، التى تعنى "ربًّا" بلغة أهل اليمن، اسم صنم عبده بنو إسرائيل. بقى الخلاف حول اتخاذ بعل إلهًا يعبده الإسرائيليون حتى جاء الغزو البابلى لمملكة يهوذا عام ٥٨٧ أو ٥٨٦ ق.م. وقد جاء القرآن يُكذِّب كل ذلك، ويبطل ألوهية بعل فى قوله تعالى: "أتدعُون بَعْلًا وتذَرون أحسَنَ الخالِقين؟" (الصافات/ ١٢٥). فـ"بعل" لم يكن سوى صنم لا ينفع ولا يضرّ".

كذلك ليس بصحيح ما نقرؤه فى ذات الكتاب من أن عرب الجاهلية كانوا يقدسون الأنثى، والدليل على ذلك، حسبما يقول، أنهم كانوا يقدسون الكاهنات كما كانوا يعبدون آلهة ذات أسماء مؤنثة: اللات والعزى ومناة ونائلة، فضلا عن ربط

الشعر الجاهلى بين رحيل المرأة وخراب الديار، وتكرُّر تشبيهها فيه بالشمس، التى كانت معبودة عندهم، فضلا عن حديث القرآن المجيد عن اعتقادهم بأن الملائكة بنات الله وقتلهم الإناث. ومع هذا لم يورد الأستاذ الدكتور ما يدل على أن العرب آنذاك كانوا يقدسون الكاهنة فعلا، فضلا عن أن يكون سبب تقديسهم لها أنها امرأة. والذى نعرفه أنهم كانوا يرهبون الكهان: رجالا ونساء (يرهبونهم ولا يعبدونهم، فضلا عن أن تكون الراهبات هن وحدهن موضع العبادة). وما زال كثير من العوام فى بلادنا، بل وبعض خريجى الجامعات والحاصلين على الدكتورية حتى فى العلوم الطبيعية، يترددون على العرافين وضاربى الودْع ويؤمنون بما يقولونه لهم وينفذون ما يطلبونه منهم بالحرف رغم شذوذه ولامنطقيته. ولا أحسب أحدا يقول من أجل هذا إنهم يعبدونهم أو يقدسونهم. أما أن أسماء بعض آلهتهم مؤنثة فهذا صحيح، لكن ينبغى أن نعرف أيضا أنه كانت لهم آلهة أخرى ذات أسماء مذكرة مثل هُبَل وذى الخُلَصَة ووَدّ ويغوث ونَسْر. ثم كيف يقال إنهم كانوا يقدسون المرأة، ونحن نعرف أنهم كانوا يفضلون الذكر على الأنثى، وتضيق صدورهم إذا رُزِقوا بنتا، وبعضهم كانوا يئدونها ويدسّونها فى التراب أو يحرمونها كثيرا من حقوقها ولا يعطونها نصيبا من الميراث أو يتوارثونها كما لو كانت سلعة؟ ثم ألم يكن الجاهليون يجامعون النساء زواجا ومخادنة؟ إن هذا وحده كافٍ فى هدم الدعوى الخاصة بعبادتهم للمرأة. وعلى أية حال لم نسمع بأن أحدا منهم كان يسجد لامرأة أو يبتهل لها أو يقدم القرابين. وبالنسبة لقولهم بأن الملائكة بنات الله فإن هذا عكس ما قيل عن تقديسهم للأنثى، إذ إن القرآن قد نعى عليهم القول بأن الملائكة بنات الله فى الوقت الذى يكرهون فيه الإناث، قائلا على سبيل التهكم المؤلم: "أَفَأَصْفاكم رَبُّكم بالبنين واتخذ من الملائكة إناثا؟". ومثلُ قولهم إن الملائكة بنات الله وَأْدُهم للبنات، فهو أيضا يدل على عكس ما جاء فى الكتاب المذكور. ذلك أن الناس لا يقتلون آلهتهم ويدفنونهم فى التراب.

وهنا نتوقف لنقول كلمة بشأن ما كتبه د. إبراهيم عبد الرحمن فى كتابه: "الشعر الجاهلى – قضاياه الفنية والموضوعية" عن عبادة المرأة فى الجاهلية وطريقة تفسيره لقصيدة قيس بن الخطيم الفائية فى ضوء تلك الدعوى. وهذه هى الأبيات المذكورة أوّلا:

رَدَّ الخَلِيطُ الجِمالَ فَانْصَرَفوا ... ماذا عَلَيْهِم لَو أَنَّهُم وَقَفوا
لَو وَقَفوا ساعَةً نُسائِلُهُم ... رَيْثَ يُضَحّى جِمالَهُ السَلَفُ؟
فيهِم لَعُوبُ العِشاءِ آنِسَةُ الدَّ ... لِّ عَرُوبٌ يَسوؤها الخُلُفُ
بَينَ شُكُولِ النِّساءِ، خِلْقَتُها ... قَصْدٌ، فَلا جَبْلَةٌ وَلا قَضَفُ
تَغتَرِقُ الطَّرْفَ وَهى لاهِيَةٌ ... كَأَنَّما شَفَّ وَجْهَها نُزُفُ
قَضى لَها اللهُ حينَ يَخْلُقُها الـ ... ـخالِقُ أَلّا يُكِنَّها سَدَفُ
تَنامُ عَن كُبْرِ شَأنِها، فَإذا ... قامَت رُوَيْدًا تَكادُ تَنْغَرِفُ
حَوْراءُ جَيْداءُ يُسْتَضاءُ بِها ... كَأَنَّها خُوطُ بانَةٍ قَصِفُ
تَمْشِى كَمَشْى الزَّهْراءِ فى دَمَثِ الـ ... ـرَّمْلِ إِلى السَّهْلِ دونَهُ الجُرُفُ
وَلا يَغِثُّ الحَديثُ ما نَطَقَتْ ... وَهْوَ بِفيها ذو لَذَّةٍ طَرِفُ
تَخْزُنُهُ وَهْوَ مُشْتَهًى حَسَنٌ ... وَهْوَ إِذا ما تَكَلَّمَتْ أُنُفُ
كَأَنَّ لَبّاتِها تَبَدَّدَها ... هَزْلَى جَرادٍ أَجْوازُهُ جُلُفُ
كَأَنَّها دُرَّةٌ أَحاطَ بِها الـ ... ـغَوّاصُ يَجْلُو عَن وَجْهِها الصَّدَفُ
وَاللهِ ذى المَسجِدِ الحَرامِ وَما ... جُلِّلَ مِن يُمْنَةٍ لَها خُنُفُ
إِنّى لأَهْواكِ غَيْرَ ذى كَذِبٍ ... قَد شُفَّ مِنّى الأَحْشاءُ وَالشَّغَفُ
بَل لَيتَ أَهْلِى وَأَهْلَ أَثْلَةَ فى ... دارٍ قَريبٍ مِنْ حَيْثُ تَخْتَلِفُ
أَيْهاتَ مَنْ أَهْلُهُ بِيَثْرِبَ قَد ... أَمْسَى وَمَنْ دونَ أَهْلِهِ سَرِفُ
يا رَبِّ، لا تُبْعِدَنْ دِيارَ بَنِى ... عُذْرَةَ حَيثُ انصَرَفْتُ وَانْصَرَفوا

ثم هذا هو نص كلام د. إبراهيم عبد الرحمن ثانيا: "الشاعر لا يتحدث عن امرأة مثل غيرها من النساء، ولكنه يتحدث عن معبودة يتخذ من المرأة رمزا عليها. يتحدث عن "الشمس" تلك الإلهة التى كان يتعبّد لها أكثر الجاهليين". وقبل أن نتناول تحليل أبيات ابن الخطيم نود أن نطرح سؤالا بسيطا، لكنه هام شديد الأهمية. ألا وهو: من أين استمد الأستاذ الدكتور أن "أكثر" الجاهليين كانوا يتعبدون للشمس؟ الواقع أن القرآن لم يتحدث عن الشمس والقمر بوصفهما معبودين سوى مرتين عارضتين: فى سورة "النمل" على لسان الهدهد عن ملكة سبإ: "وجدتُها وقومَها يسجدون للشمس من دون الله"، وفى سورة "فُصِّلَتْ": "ومن آياته الليلُ والنهارُ والشمسُ والقمرُ. لا تسجدوا للشمسِ ولا للقمرِ، واسجدوا للهِ، الذى خلقهنَّ إن كنتم إياه تعبدون". والأولى عن الصابئة، والأخرى عن السبئيين. والأشعار الجاهلية وكتب التراث متاحة بين أيدينا، وليس فيها هذا الذى يقوله د. إبراهيم عبد الرحمن من أن "أكثر" الجاهليين كانوا يعبدون الشمس. ثم ها هى ذى القصيدة بين أيدينا، فهل فيها ربط بين المحبوبة وبين الشمس؟ بل هل فيها ذكر للشمس من قريب أو من بعيد؟ ثم هل توصف الشمس بأنها تنام عن كبر شأنها؟ فكيف ذلك يا ترى؟ هل يقصد الشاعر مثلا أنها تروح فى سابع نومة فيفوتها أن تشرق فى الميعاد الذى تبزغ فيه من المشرق كل يوم؟ ذلك أن هذا هو كُبْر شأن الشمس، إذ ليس هناك ما هو أهم للشمس من الشروق كل يوم صباحا.

والآن إلى تحليل الأبيات. والشاعر يكرر أن تلك الآنسة اللعوب المتدللة "مخلوقة"، فكيف تكون الإلهة مخلوقة؟ ثم إنه يصفها وصف المتشهى لها، متريثا إزاء أردافها الضخام الثقال اللاتى يمنعنها القيام أو المشى بسهولة ويسر. فهل يمكن أن يقال عن مثل هذا الوصف إنه تعبير عن تقديس تلك المرأة وعبادتها؟ ثم ما غاية الشاعر يا ترى من ذلك الوصف؟ أليس غايته هو إيقاع تلك المرأة فى حبالته حتى

تكون له وينال منها مبتغاه؟ فكيف يقال إنه كان يتعبد لها؟ وهل يقول العبد لإلهته إنه يهواها؟ متى قال عبد لإلهه أو إلهته إنه يهواه ويعشقه ويتشهاه؟ بل إنه ليحلف على أنه يهواها. الحق إنه لأمر يبعث على الضحك أن يقسم العبد لإلهته إنه يهواها. ولنتصور إنسانا يتجه إلى الإله فى ابتهاله له قائلا: "والله يا إلهى أنا أهواك". أليس هذا هو الهزل بعينه؟ ومتى كان العباد يهزلون مع معبوديهم؟ ثم كيف يتمنى الشاعر أن تَقْرُب منازل قومه من منازل قومها؟ هل الآلهة تبتعد وتقترب كما نفعل نحن البشر، وتسكن يثرب ويسكن عبادها بلدا آخر فيتمَنَّوْا أن يقترب المكانان؟ وهل الإلهة تركب جملا وترتحل بعيدا عن عبادها؟ إن "خيبة الأمل" هى التى تركب الجمل، أما الآلهة فلا. وهل الإلهة توصف بأنها لعوب تتدلل؟ ومتى يقول العبد لربته إنه قد شفه الضنا بسبب هيامه بها؟

وفى مثال آخر من التحليل الأسطورى القائم على غير أساس نرى الأستاذ الدكتور يزعم أن الفتاة التى ينسب بها الأعشى فى قصيدته التى مطلعها:

أَوَصَلْتَ صُرْمَ الحَبْلِ مِن ... سَلْمَى لِطُولِ جِنَابِها

وَرَجَعْتَ بَعدَ الشَّيْبِ تَبْـ ... ـغِى وُدُّها بِطِلابِها؟

أَقْصِرْ، فَإِنَّكَ طالَما ... أَوْضَعْتَ فى إعجابِها

هى إلهة ترمز إلى الشمس، متغافلا أن الشاعر قد تكلم عن تكليفه رجلا فى دهاء الشياطين ولباقتهم وبراعتهم بالوصول إلى فتاته وأخذ ميعاد له، وتسلله بناء على الميعاد المضروب إلى الفتاة وقضائه الليل معها فى شرب الخمر وفى الفراش و"تفسيخها" كما يهوى، ومتجاهلا أن الشاعر قد حذرها عاقبة هجرها له وأنذرها أنْ سيكون مصيرها كمصير الحِجْر، التى خُرِّبَتْ عقابا لها على تمردها وعصيانها وصارت الثعالب تعيث بين خرائبها فسادا كما يحلو لها. فهل عبّاد الإلهة يعاطونها الخمر وينامون معها ويفعلون بجسدها على راحتهم فى الفراش الأفاعيل؟ كذلك

يظن الأستاذ الدكتور أن كلام الشاعر عن حراسة قومها لِقُبَّتِها هو كلام عن معبد ذى قبة أقيم لتلك الإلهة، فى حين يقصد الشاعر أن أهلها كانوا يقفون حراسا على خيمتها كيلا يتسلل إليها من قد ينال منها منالا، فيسىء إلى عرضهم ويفضحهم فى العالمين. بالله متى كان عباد إلهة من الآلهة يحرسونها خشية أن يعبدها أحد؟ وهذا نص كلامه: "مَنْ هذه المرأة التى يصفها الأعشى على هذا النحو الذى يجعل لها فيه أنصابًا وقبابًا ومعابد وعبادا يطوفون بها ويجعل لها ذكرًا فى الكتب المقدسة؟ أليست هى الزهرة ربة العشق والشهوة والإغراء فى ديانة الوثنيين من عرب الشمال؟". ولكن هل سمع القراء بعُبَّاد إحدى الإلهات يشتهونها ويريدون أن يجامعوها؟ ثم أين فى الشعر الجاهلى أو فى كتب التراث أنه كانت هناك فى الجزيرة العربية معابد لعبادة النساء وتقديم القرابين لهن والطواف بهن؟ ودعك من أن تكون المرأة المعبودة لا تزال حية. إن هذا لهو العجب العجاب! إن النقد لا يؤخذ بالعنف والاعتساف، فما هكذا يكون النقد، بل يؤخذ بالمنطق والعقل والدليل والتحليل السليم للنص لا المسارعة إلى تقويله ما ليس فيه، وإلا فكل إنسان يحسن هذا متى ما وضعه نصب عينيه.

أما بالنسبة إلى ما قاله د. الشورى عن ربط الشعر الجاهلى بين رحيل المرأة وبين خراب الدار وإقفارها والقول من ثم بأنها رمز الخصب عند الإنسان، وكذلك ربطه بين المرأة والشمس فهو كلام يحتاج إلى تمحيص. لقد كان الشعراء يتحدثون عن رحيل القبيلة كلها مع الكلام عن حبيباتهم وغرامهم بهن لا تقديسهم لهن. ولم يكونوا يهتمون من النساء لهذا السبب إلا بأولئك الحبيبات. ولو كانوا يقدسون المرأة بوصفها امرأة لاهتموا بالحديث عنهن جمعاوات، ولم يفردوا حبيباتهم بالاهتمام. كذلك لم تكن الأطلال أرضا قابلة للزراعة هجرها أهلها فأقفرت وبارت، بل هى أرض رملية صحراوية، ولم يكونوا يتركونها إلا حين يَنْفَد الماء والعشب من حولها.

أى أن الديار تقحل أولا ثم تغادرها القبيلة بعد ذلك لا العكس. وهم لم يربطوا بين الشمس والمرأة بإطلاق بل بينها وبين حبيباتهم فحسب، وإلا فما أكثر الشعراء الذين يتهكمون بهذه المرأة أو تلك ويشبهونها بالغول والسعلاة، ويصفونها بـ"لَكَاع". بل ما أكثر الشعراء الجاهليين الذين ينقلبون على حبائبهم ويتهمونهن بالخيانة والغدر ويُصْلُونهن هجاء كاويا! وعلى كل حال لقد كان تشبيه المرأة بالشمس مبعثه الرغبة فى وصفها بالضياء الباهر من شدة الحب لا التقديس. وفضلا عن ذلك كان من بين أسماء رجالهم "شمس" كشمس بن مالك ممدوح الشاعر الجاهلى تأبط شرا، ولا أعرف أنه كانت هناك امرأة فى الجاهلية اسمها "شمس"، فضلا عن تشبيه الرجال أيضا بالشمس، كقول النابغة الذبيانى للملك النعمان بن المنذر:

فإنك شمسٌ، والملوكُ كواكبُ ... إذا طلعتْ لم يَبْدُ منهن كوكبُ

وقول المهلهل بن ربيعة يندب كُلَيْبًا:

لمَّا نَعَى الناعى كُلَيْبًا أَظْلَمَتْ ... شَمْسُ النهارِ، فما تُريدُ طُلوعا

وقول الزفيان يمدح ابن أبى العاصى:

فَأَمْرَعَتْ لمَّا إِلَيْكَ أَهْدَفَتْ ... أَغَرَّ مِثْلَ الشَّمسِ إِذْ تَشَوَّفَتْ

وقول زهير:

أَوْ كانَ يَقْعُدُ فَوقَ الشَّمْسِ مِنْ كَرَمٍ ... قَوْمٌ بِأَوَّلِهِم أَو مَجْدِهِم قَعَدوا

ومن الأخطاء التى يقع فيها النقاد الأسطوريون أيضا ما قاله لى زميل أردنى فى جامعة قطر منذ بضع عشرة سنة من أن الأرض البَعْلِيّة هى الأرض التى يسقيها المطر، نسبةً إلى الإله بَعْل، مؤكدا أنه هكذا ينبغى أن يكون تفسيرها تبعا للمنهج الأسطورى. وهنا لا بد من الإشارة إلى الاعتبارات التالية: أَوَّلًا الموجود فى كتب التراث الدراهمُ البعليةُ فى مقابل الدراهم الطبرية والدراهم الشرعية، وكذلك فلانٌ البعلىُّ وفلانةُ البعليّةُ بالعشرات بل بالمئات. وليس لهذا صلة بالإله البعل، وإلا ما

استعمل المسلمون هذه التسمية لا للدراهم ولا للبشر. وكيف تكون هناك مثل هذه الصلة، ولم يكن لذلك الإله وجود فى عقائد العرب الجاهليين أنفسهم كما بَيَّنّا؟ ليس هذا فقط، بل إن الشعر الجاهلى، بناء على تفتيشى إياه، يخلو من سيرة "البعل"، اللّٰهم إلا بعض الشواهد القليلة فى الحديث عن البعل زوجا لا إلها. يقول علقمة الفحل عن إخلاص امرأة لزوجها واحترامها له فى محضره ومغيبه:

إِذا غـابَ عنهـا البَعْـلُ لم تُفْـشِ سِرَّهُ وَتُـرْضِى إِيـابَ البَعْـلِ حـين يَـؤُوبُ

ويقول الشنفرى لزوجته ساخرا:

إِذا مـا جِئْـتِ مـا أَنْهـاكِ عَنْـهُ وَلَمَ أُنْكِـرْ عَلَيْـكِ فَطَلِّقِينـى
فَأَنْـتِ البَعْـلُ يَوْمَئِـذٍ، فَقُـومى بِـسَوْطِكِ، لا أَبـا لَـكِ، فَـاضْرِبِينى

ويقول الجميح الأسدى:

أو مَـنْ لأَشْـعَثَ بعـلِ أرملـةٍ مثـلِ البليَّـةِ سَـمْلةِ الهِـدْمِ؟

ويقول الحارث بن عباد:

أَسْـلَموا كُـلَّ ذاتِ بَعْـلٍ وَأُخْـرَى ذاتَ خِـدْرٍ غَـرّاءَ مِثْـلَ الهِـلالِ

وتقول أم ندبة:

لعـلَّ منيَّتـى تـأتى سريعًـا وترمينـى سـهامُ الحادِثـاتِ
أحـبّ إلى مـن بَعْـلٍ جبـانٍ تكـونُ حياتـه أَرْدَى الحيـاةِ

وتقول عَفِيرةُ بنت عفان الجَدِيسِيّة تقرِّع رجال قومها:

أَيُجْمُـلُ مـا يُـؤْتَى إلى فتيـاتكم وَأَنـتم رِجـالٌ فيكمـو عـددُ النمـلِ
وَتُـصْبحُ تَمْـشِى فى الرَّغـام عَفِـيرةً عفـيرةُ زُفَّـتْ فى النـساءِ إلى بَعْـلِ؟

وهذا طبيعى تماما، إذ هم لم يكونوا يعبدون البعل، ومن ثم لم يكن له وجود فى حياتهم وفكرهم. أما الكلام بغير هذا فهو من التسرع الضار جراء الافتتان غير

الرشيد بالمنهج الأسطورى، الذى يبدو معه بعض النقاد والكتاب وكأنهم قد تنازلوا عن المنطق والعقل. وفى "تاج العروس" عن "البعل": "البَعْلُ: الأرضُ المُرتفِعة التى لا تُمْطَرُ فى السَّنَةِ إلّا مَرَّةً واحِدةً. قال سَلامَةُ بن جَنْدَل:

إذا ما عَلَوْنا ظَهْرَ بَعْلٍ كأنَّما عَلى الهامِ مِنَّا قَيْضُ بَيْضٍ مُفَلَّقِ

قِيل فى تفسيره: فى أرضٍ مُرتفعةٍ لا يُصيبُها سَيْحٌ ولا سَيْلٌ. ويُرْوَى: "نَعْلٍ" بالنّون، وهذه الرواية أكثر. وقال الراغِبُ: قِيل للأرض المُسْتعلية على غيرِها: "بَعْلٌ" تَشْبِيهًا بالبَعْل مِن الرِّجال. وكلُّ نَخْلٍ وشَجَرٍ وَزَرْعٍ لا يُسْقَى بَعْلٌ. وفى العُباب: البَعْلُ مِن النَّخْل: الذى يَشْرَبُ بعُرُوقِه فيستَغْنى عن السَّقْى. أو البَعْلُ والعِذْىُ واحِدٌ، وهو ما سَقَتْه السَّماءُ. قاله أبو عمرٍو. وقال الأصمَعِى: العِذْى: ما سَقتْه السماءُ، والبَعْلُ: ما شَرِب بعُروقِه مِن غيرِ سَقْى ولا سماءٍ. ومنه الحديث: "ما شَرِبَ مِنه بَعْلًا فَفِيه العُشْرُ"، أى النَّخْلُ النابِتُ فى أرضٍ تَقْرُب مادَّةُ مائِها، فهو يَجْتَزِئ بذلك عن المطَرِ والسَّقْى. وإيّاه عَنى النابِغةُ الذُّبْيانى بقوله:

مِن الشاربات الماءَ بالقاعِ تَسْتَقِى بأعجازِها قَبْل استقاءِ الحناجِرِ

وقال الراغِبُ: يُقال لِما عَظُم حتّى شَرِب بعُروقِه: "بَعْلٌ" لاستِعْلائه. وقد اسْتَبْعَل المكانُ: صار مُسْتَعْلِيًا. البَعْلُ: ما أُعْطِى مِن الإتاوَةِ على سَقْى النَّخْلِ. البَعْلُ: الذَّكَرُ مِن النَّخْلِ. وهو مَجازٌ شُبِّه بالبَعْلِ مِن الرجال، ومنه الحديث: "إنّ لَنا الضَّاحِيَةَ مِن البَعْلِ". وقال عبد الله بن رَوَاحَةَ رضى الله عنه يخاطبُ ناقتَه:

هُنالِكَ لا أُبالِى نَخْلَ بَعْلٍ ولا سَقْيٍ، وإن عَظُمَ الإِتَاءُ

وقول النبى صلّى الله عليه وسلّم: "العَجْوَةُ شِفاءٌ مِن السَّمِّ، ونَزَل بَعْلُها مِن الجَنّة". قال الأزهرى: أراد بـ"بَعْلِها" قَسْبَها الراسِخَ عُروقُه فى الماء، لا يُسْقَى بنَضْحٍ ولا غيرِه، ويَجِيء ثَمَرُه سُحًّا قَعْقاعًا، أى صَوّاتًا". وفى "الروض المربع"، وهو كتاب فى الفقه، نقرأ العبارة التالية: "يجب عُشْرٌ، وهو واحد من عشرة، فيما سُقِى بلا مؤنة

كالغيث والسيوح والبعليّ الشارب بعروقه. و يجب نصفه، أى نصف العشر، معها، أى مع المؤنة كالدولاب تديره البقر، والنواضح يُسْتَقَى عليها، لقوله صلى الله عليه وسلم فى حديث ابن عمر: "وما سُقِى بالنَّضْح نصف العُشْر" رواه البخارى". فانظر كيف شُرِحَ "البعلى" بأنه الزرع الذى استمد سقايته من عروقه الغائرة فى الأرض، وليس من الأمطار. وفى "الفقه على المذاهب الأربعة" لعبد الرحمن الجزيرى: "فإن سُقِى الزرع أو التمر بماء السماء أو بماء النهر بدون آلات، أو شرب بعروقه كالزَّرْع البَعْلِى، فالواجب فيه العُشْر". أى أن ما قاله الزميل الأردنى لا يقوم على أساس.

والآن إلى بعض الأمثلة على كيفية تطبيق النقد الأسطورى: يقول قراد بن غوية الشاعر الجاهلى:

ألا ليت شِعْرِى: ما يَقُولَنْ مُخَارِقُ   إذا جاوب الهامُ المُصيِّحُ هامتى
ودُلِّيتُ فى زَوْراءَ يُسْفَى ترابُها   علىَّ طويلًا فى ثَرَاها إقامتى؟

فقد تمنى الشاعر أن يعلم كيف سيستقبل مخارق هذا خبر مقتله، وماذا يصنع حين يجاوب صداه أصداءهم بناء على عقيدتهم فى أن القتيل إذا لم يأخذ أهله بثأره خرج من قبره طائر يظل يصيح: "اسقونى! اسقونى!" دلالة على تلهب الحقد فى الصدور، إلى أن ينتقم له أحدهم، فعندئذ يكف عن الصياح. وقد قال النبى صلى الله عليه وسلم فى ذلك: "لا عدوى ولا هامَة ولاصَفَر". ومن نفس الوادى قول خفاف بن ندبة يخاطب عباس بن مرداس:

وَلِى ابنُ عَمٍّ لَوَ انَّ الناسَ فى كَبَدٍ   لَظَلَّ مُحْتَجِزًا بِالنَّبْلِ يَرْمِينى
عَبّاسُ، إنْ لَمْ تَدَعْ شَتْمى وَمَنْقَصَتى   أَضْرِبْكَ حَيْثُ تَقُولُ الهامَةُ: اسْقُونى

وفى شعر آخر يقول حران بن عمرو بن عبد مناة يرثى زيد الفوارس وغيره من أبناء عمومته:

تبكـــى عـــلى بَكْـــرٍ شربـــتُ بـــه ـــــفهًا تَبَكِّيهـــا عـــلى بَكْـــرِ
هَـــلّا عـــلى زَيْـــدِ الفـــوارس زَيْـــ ـــد الـــلاتِ أو هَـــلّا عـــلى عَمْـــرِو
تبكـــين، لا رَقَـــأَتْ دموعُـــك، أو هَـــلّا عـــلى سَـــلَفى بنـــى نَـــصْرِ؟

وأحب أن أقف عند اسم "زيد اللات"، الذى يدل على طبيعة دين زيد هذا وأنه من قوم وثنيين، إذ أضيف إلى "اللات" كما نسمى نحن المسلمين أبناءنا بـ"عبد الله" مثلا. وكان المشركون فى الجاهلية يضيفون كلمات مثل "عبد" أو "زيد" أو "امرئ" أو "تيم" أو "وهب" أو "سعد" أو "سَكَن" أو "شُكْم" أو "أوس" أو "عائذ" أو "عوذ" أو "جار" أو "عطية" أو "عوف" إلى أصنامهم لتكون أسماء لأولادهم. ولاحظ أن أحد جدود الشاعر يسمى: "عبد مناة"، وهى كلمة تدل مباشرة على عبودية الشخص للصنم.

ومن الشعر الجاهلى الذى يمكن أن نطبق عليه أيضا المنهج الأسطورى فى النقد الأبيات التالية المنسوبة لكل من مالك الحميرى وامرئ القيس بن حُجْر مع بعض الاختلاف بين الروايتين:

أَيـــا هِنـــدُ، لا تَنْكِحـــى بُوهَـــةً عَلَيْـــــهِ عَقِيقَتُـــــهُ أَحْـــــسَبَا
مُرَسَّـــــعَةً بَـــــينَ أَرْســـــاغِهِ بِـــــهِ عَـــــسَمٌ يَبْتَغـــــى أَرْنَبـــــا
لِيَجْعَـــــلَ فى يَـــــدِهِ كَعْبَهـــــا حِـــــذَارَ المَنِيَّـــــةِ أَن يَعْطَبـــــا

وفى "الحيوان" للجاحظ، الذى نسب الأبيات السابقة لامرئ القيس: "كانت العربُ فى الجاهليَّة تقول: مَنْ عُلِّق عليه كعبُ أرنب لم تصبهُ عينٌ ولا نفسٌ ولا سِحر، وكانت عليه واقيةٌ لأَنَّ الجنَّ تهرب منها، وليست من مطاياها لمكان الحيض. وقد قال فى ذلك امرؤ القيس:

أَيـــا هِنـــدُ، لا تَنْكِحـــى بُوهَـــةً عَلَيْـــــهِ عَقِيقَتُـــــهُ أَحْـــــسَبَا
مُرَسَّـــــعَةً بَـــــينَ أَرْســـــاغِهِ بِـــــهِ عَـــــسَمٌ يَبْتَغـــــى أَرْنَبـــــا

لِيَجْعَـــــلَ فى يَـــــدِهِ كَعْبَهــــا حِـــــذَارَ المَنِيَّـــــةِ أَن يَعْطَبـــا

وفى الحديث: بكى حتَّى رسعتْ عينه...، أى قد تغيَّرت، ورجلٌ مرسَّع وامرأة مرسَّعة". ويقول الجاحظ عقب ذلك إن العرب "كانوا إذا دخل أحدهم قريةً خاف من جِنِّ أهلها ومن وباء الحاضرة أشدّ الخوف إلّا أن يقِف على باب القرية فيُعَشِّرَ كما يُعَشِّرُ الحمارُ فى نهيقه، ويعلِّق عليه كعبَ أرْنب. ولذلك قال قائلهم:

لا ينفـــع التَّعْـــشيرُ فى جَنْـــبِ جِرْمـــة ولا دَعْـــدَعٌ يُغْنِـــى ولا كعـــبُ أرْنـــبِ

الجِرْمة: القطعة من النّخل. وقوله: "دعدع" كلمةٌ كانوا يقولونها عند العِثار. وقد قال الحادرة:

ومَطِيَّـــةٍ كلّفْـــتُ رَحْـــلَ مَطِيَّـــةٍ حَـــرَجٍ تُـــنَمُّ مـــن العِثَـــارِ بــ"دَعْـــدَعِ"

... وقد قال عُرْوَة بن الوَرْد فى التَّعشير حين دخل المدينة، فقيل له: إن لم تعشِّرْ هلكتَ، فقال:

لَعَمْـــرِى لَـــئِنْ عَـــشَّرْتُ مـــن خِيـــ ـــفةِ نُهَـــاقِ الحمـــيرِ إنّنـــى لَجَـــزُوعُ"

وهناك قصيدة قصصية طريفة يزعم فيها تَأَبَّطَ شَرًّا أنه قابل الغول ذات ليلة بينما كان يجتاب الصحراء، فسَدَّتْ عليه الطريق تمنعه من المضى، فحاول بالحسنى أن يَثْنِيَها عن ذلك، لكنها أصرت على موقفها، فما كان منه إلا أن اخترط سيفه وهوى به عليها، ثم ظل منبطحا فوقها حتى الصباح ليُفْجَأ بمنظرها الشاذ القبيح:

أَلا مَـــــنْ مُبْلِـــغٌ فِتْيـــانَ فَهْـــمٍ بِـــما لاقَيْـــتُ عِنْـــدَ رَحَـــى بِطَـــانِ؟

بـــأنى قـــد لَقِيـــتُ الغُـــولَ تَهْـــوِى بِـــسَهْبٍ كالـــصحيفةِ صَحْـــصَحانِ

فَقُلْـــتُ لهـــا: كِلانـــا نِـــضْوُ أَيْـــنٍ أَخُـــو سَـــفَرٍ، فَخَـــلِّى لى مَكـــانى

فَـــشَدَّت شَـــدَّةً نحـــوى، فَـــأَهْوَى لهـــا كَفِّـــى بِمَـــصْقولٍ يَمَانـــى

فَأَضْرِبُهـــا بِـــلا دَهَـــشٍ، فَخَـــرَّت صريعًـــا لِلْيَـــدَيْنِ وَلِلْجِـــرانِ

فَقالَـــتْ: عُـــدْ. فَقُلْـــتُ لهـــا: رُوَيْـــدًا مَكانَـــكِ. إِنَّنـــى ثَبْـــتُ الجَنـــانِ

فَلَـــم أَنْفَـــكَّ مُتَّكِئًـــا لَـــدَيْها لأَنْظُـــرَ مُـــصْبِحًا: مـــاذا أتـــانى؟
إِذا عَيْنـــــانِ فى رأسٍ قَبـــــيحٍ كَـــرَأْسِ الهِـــرِّ مَـــشْقوقِ اللِّـــسانِ
وَسَـــاقا مُخْـــدَجٍ وَشَـــواةُ كَلْـــبٍ وَثَـــوْبٌ مِـــن عَبَـــاءٍ أَو شَـــنَانِ

ويقول البهرانى:

وتزوّجْـــتُ فى الـــشبيبة غـــولًا بغـــزالٍ، وصَـــدْقتى زِقُّ خمـــرِ

وقال الجاحظ فى "الحيوان" معلقا على هذا: "زعم أنه جعل صداقها غزالًا وزِقَّ خمر: فالخمر لطيب الرائحة، والغزالُ لتجعله مَرْكبًا، فإنّ الظباء من مراكب الجن". ثم لم يقف البهرانى عند هذا بل مضى قائلا:

ثَيِّـــبٌ إن هَوِيـــتُ ذلـــك منهـــا ومتـــى شـــئتُ لم أجِـــدْ غـــير بِكْـــرِ

يقصد أنها تتصوَّر فى أى صورةٍ يريد. وكان العرب يعتقدون أن فى بلادهم واديا تسكنه شياطين تلهم الشعراء ما يقولون هو وادى عبقر. ومن هنا جاءت كلمة "عبقرى" نسبة إلى ذلك الوادى العجيب. وقد كتب الجاحظ فى "الحيوان" خلال الكلام عن قصيدة البهرانى السالفة: "وأما قوله:

بنـت عَمْـرٍو، وخالهـا مِـسْحَلُ الخيـــر، وخـالى هُمَـيْمُ صـاحب عَمْـرِو

فإنهم يزعمون أنّ مع كلِّ فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحلُ على لسانه الشعر، فزعم البهرانى أنّ هذه الجنّية بنتُ عمرو صاحب المخبَّل، وأن خالها مِسْحَل شيطانُ الأعشى، وذكر أن خاله هُمَيْم، وهو همّام، وهمّام هو الفرزدق. وكان غالبُ بن صعصعة إذا دعا الفرزدق قال: يا هميم. وأما قوله: "صاحب عمرو" فكذلك أيضا يقال إن اسم شيطان الفرزدق عمرو. وقد ذكر الأعشى مِسْحَلًا حين هجاه جُهُنَّام فقال:

دَعَـوْتُ خلـيلى: مِـسْحَلًا، ودَعَـوْا لـه جُهُنّـامَ. جَـدْعًا للهجـين المـذَمَّمِ!

وذكره الأعشى فقال:

حبـانى أخـى الجِنِّـىُّ، نفـسى فـداؤُه،		بــأَفْيَحَ جَيَّــاشِ العَــشِيّات مِــرْجَمِ

وقال أعشى سُلَيْم:

ومــا كــان جِنّـــىُّ الفــرزدقِ قــدوةً		ومـا كـان فـيهم مِثْـلُ فَحْـلِ المخبَّـلِ

ومـا فى الخـوافى مثـلُ عَمْـرو وشَـيْخِهِ		ولا بَعْـدَ عمـرو شـاعرٌ مثـلُ مِـسْحلِ

وقال الفرزدق فى مديح أسد بن عبد الله:

ليُـــبْلغَنّ أبـــا الأشـــبال مِـــدْحَتَنا		مَـنْ كـان بـالغورِ أو مَـرْوَى خُراسـانا

كأنّهـــا الـــذَّهبُ العِقْيـــانُ حَبَّرَهـــا		لـــسانُ أشْـــعَرِ خَلْـــقِ الله شـــيطانا

وقال:

فلـو كنْـتَ عنْـدى يـوم قَـوٍّ عـذرْتَنى		بيـــومٍ دَهَتْنِـــى جِنُّـــهُ وأخابلُـــهْ

فمن أجل هذا البيت ومن أجل قول الآخر:

إذا مـــا راعَ جارَتـــهُ فلاقَـــى		خبـــالَ الله مـــنْ إنْـــسٍ وجِـــنِّ

زعموا أنّ الخابل النّاس. ولما قال بشّار الأعمى:

دعـــانى شِـــنِقْناقٌ إلى خَلْـــفِ بكـــرةٍ		فقلـــتُ: اتْرُكَنِّـــى، فـــالتفرُّدُ أحمـــدُ

يقول: "أحمدُ فى الشعر ألا يكون لى عليه معين"، فقال أعشى سُلَيْم يردُّ عليه:

إذا ألِـــفَ الجِنِّـــىُّ قِـــرْدًا مُـــشَنَّفًا		فقـــل لخنـــازير الجزيـــرةِ: أبـــشرى

فجزِع بشّارٌ من ذلك جزعًا شديدًا لأنّه كان يعلم مع تغزُّله أنَّ وجهه وجْهُ قردٍ. وكان أوّل ما عُرِف من جزعه من ذِكْر القِرْد الذى رَأَوْا منه حين أنشدوه بيت حمّاد:

ويـــا أقـــبحَ مِـــن قِـــرْدٍ		إذا مـــا عَمِـــى القِـــرْدُ

وأما قوله:

ولهـــا خِطَّـــةٌ بـــأرضِ وبـــارٍ		مَــسَحُوها، فكــان لى نــصْفُ شــطرِ

فإنما ادّعى الرُّبْع من ميراثها... وفى أنَّ مع كلِّ شاعر شيطانا يقول معه قول أبى النجم:

إنــــى وكُــــلَّ شـــاعر مــــن البَــشرْ   شــــيطانُه أنثـــى، وشـــيطانى ذَكَـــرْ

وقال آخر:

إنــــى، وإن كنــــتُ صــغير الــسِّنّ   وكــــان فى العــــين نُبُـــوٌّ عنِّـــى

فــــــإنّ شــــــيطانى كبــــــير الجـــــــنِّ"

ويجد القارئ فى كتاب أبى زيد القرشى: "جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والإسلام" عدة حكايات عن ذلك الموضوع هذه إحداها: "قال ابن المروزى: حدثنى أبى قال: خرجت على بعيرٍ لى صعبٍ يمرّ بى لا يُمَلِّكنى من أمر نفسى شيئا حتى مرَّ على جماعة ظباءٍ فى سفح جبل على قُلَّته رجلٌ عليه أطمارٌ له، فلما رأتنى الظباء هربتْ، فقال: ما أردتَ إلى ما صنعتَ؟ إنكم لتعرّضون بمن لو شاء قَدَعَكم عن ذلك. قال: فدخلنى عليه من الغيظ ما لم أقدر أن أحمله، فقلت: إن تفعل بى ذلك لا أرضى لك. فضحك ثم قال: امض، عافاك الله، لبالك! قال: فجعلت أردد البعير فى مراعى الظباء لأغضبه، فنهض وهو يقول: إنك لجليد القلب! ثم أتانى فصاح ببعيرى صيحةً، فضَرَب بجِرَانه الأرضَ، ووثبتُ عنه إلى الأرض، وعلمت أنه جانٌّ، فقلت: أيها الشيخ، إنك لأسوأ منى صنيعًا. فقال: بل أنت أظلم وألأم. بدأتَ بالظلم ثم لَؤُمْتَ فى تَرْكك المُضِىّ. فقلت: أجل، عرفتُ خطئى. قال: فاذكر الله، فقد رُعْناك، وبذكر الله تطمئن القلوب. فذكرتُ الله تعالى، ثم قلتُ دهشًا: أتروى من أشعار العرب شيئًا؟ فقال: نعم، أروى وأقول قولًا فائقًا مبرِّزًا. فقلت: فأرنى من قولك ما أحببتَ. فأنشأ يقول:

طــافَ الخيــالُ علينــا لَيْلــةَ الــوادى   مــــن آلِ سَـــلْمَى، ولم يُلْمِـــمْ بميْعـــادِ

أنَّــى اهتــديتَ إلى مَــنْ طــالَ لَيْلُهُمُــو   فى سَبْــسَبٍ ذاتِ دَكْـــدَاكٍ وأعقـــادِ؟

يُكَلِّفُـــونَ فَلَاهـــا كــــلَّ يَعْمَلَـــةٍ   مثـل المهـاةِ إذا مـا حَثَّهـا الحـادى
أَبلِـــغْ أبـــا كَـــرَبٍ عنّـــى وأُسْرَتَـــهُ   قـولًا سَـيَذْهَبُ غَـوْرًا بعـدَ إنجـادِ
لا أعرِفَنَّـــكَ بَعْـــدَ اليَـــومِ تَنْــدُبُنى   وفى حَيَـــاتِىَ مـــا زَوَّدْتَنـــى زادى
أَمَّـــا حِمامُـــكَ يومًـــا أنـــتَ مُدرِكُـــهُ   لا حــاضِرٌ مُفلِـــتٌ منـــهُ ولا بـــادِى

فلما فرغ من إنشاده قلت: لَهَذَا الشعرُ أشهرُ فى مَعَدِّ بن عدنان من ولد الفرس الأبلق فى الدُّهْم العِرَاب. هذا لِعَبِيد بن الأبرص الأسدى. فقال: ومن عَبِيدٌ لولا هَبِيد؟ فقلت: ومن هبيد؟ فأنشأ يقول:

أنـــا ابـــنُ الـــصّلادِمِ أُدْعَـــى: الهبيـدَ   حَبَـــوْتُ القَـــوافِىَ قَرْمَـــى أَسَـــدْ
عَبيـــــدًا حَبَــــوْتُ بمـــــأْثُورَةٍ،   وأَنْطَقْـــتُ بِـــشْرًا عـــلى غَـــيْرِ كَـــدّْ
ولاقَـــى بمُـــدْرِكَ رَهْـــطُ الكُمَيْـــتِ   مَـــلاذًا عَزيـــزًا ومَجْـــدًا وَجَـــدّْ
منحنـــاهُمُ الـــشِّعرَ عـــن قُـــدْرَةٍ   فهــل تَــشْكُرُ اليَــوْمَ هــذا مَعَــدّْ؟

فقلت: أما عن نفسك فقد أخبرتَنى. فأَخْبِرْنى عن مُدْرِك. فقال: هو مدرك بن واغم صاحب الكميت، وهو ابن عمى، وكان الصلادم وواغم من أشعر الجن. ثم قال: لو أنك أصبتَ من لبنٍ عندنا؟ فقلت: "هات"، أريد الأنس به، فذهب فأتانى بعُسٍّ فيه لبن ظبى، فكرهتُه لزُهُومته، فقلت: إليك! ومَجَجْتُ ما كان فى فمى منه، فأخذه ثم قال: امض راشدًا مصاحَبًا! فوليتُ منصرفًا، فصاح بى من خلفى: أمَا إنك لو كَرَعْتَ فى بطنك العُسَّ لأصبحتَ أشعر قومك. قال أبى: فندمت ألّا أكون كرعتُ عُسَّه فى جوفى على ما كان من زهومته، وأنشأت أقول فى طريقى:

أسِـفْتُ عـلى عُـسِّ الهَبِيـدِ وشُرْبِـهِ   لَقَـــدْ حَرَمَتْنيـــهِ صُرُوفُ المقـــادِرِ
ولـــو أننـــى إذ ذاك كنـــتُ شَرِبْتُـــهُ   لأصْبَحْتُ فى قـومى لَهُـمْ خـيرَ شـاعرِ"

واستنادا إلى هذا الاعتقاد ألف ابن شُهَيْد الأندلسى رسالة سماها: "رسالة التوابع والزوابع" أدارها على رحلة له متخيَّلة إلى بلاد الجن والتقائه بشعرائهم

وخطبائهم وما إلى ذلك حيث يناقشهم فى مسائل الأدب والنقد. ففى المجلس الأول يحاور عددًا من توابع الفحول كامرئ القيس وطرفة وأبى تمام والبحترى وأبى نواس والمتنبى. وفى المجلس الثانى يقدم رؤية جديدة تتلخص فى أن للكُتَّاب أيضا شياطين كما للشعراء شياطين، بادئا بالجاحظ، ومحاورا عبد الحميد الكاتب وبديع الزمان، ومسجلا آراء الثلاثة فى قضايا البلاغة، ومنتهيا بانتزاع شهادات منهم يجيزونه بها ويُقِرُّون بتفوقه عليهم. أما فى المجلس الثالث فيتناول طائفة من القضايا النقدية التى كانت تشغل ذوق العصر. وفى المجلس الأخير ينتقل هو وتابعه إلى أرض حيوانات الجن حيث يحكم فى قطعتين شعرتين غزلتين لبَغْلٍ محبٍّ وحمارٍ عاشقٍ. ثم تنتهى الرسالة بحوار له مع إوزة تابعة لبعض علماء اللغة أرادت أن تناظره فى النحو وغريب اللغة، فأعرض عنها وزجرها استخفافا واستحماقا.

يقول ابن شهيد فى أول الرسالة: "تذاكرتُ يومًا مع زُهَيْرِ بن نُمَيْرٍ أخبارَ الخطباء والشعراء وما كان يألفُهُم من التَّوابع والزَّوابع، وقلتُ: هل حيلةٌ فى لقاءِ مَنِ اتفق منهم؟ قال: حتَّى أستأذن شيخنا. وطار عنى ثم انصرف كلَمْحِ بالبَصَر، وقد أُذِنَ له، فقال: حُلَّ على متن الجوادِ. فصرنا عليه، وسار بنا كالطائر يجتابُ الجوَّ فالجوَّ، ويقطعُ الدَّوَّ فالدَّوَّ، حتى التمحتُ أرضًا لا كأرضنا، وشارفتُ جوًّا لا كَجَوِّنا، متفرِّع الشجر، عَطِرِ الزَّهَر، فقال لى: حللتَ أرض الجن أبا عامر، فبِمَنْ تُريدُ أن نبدأ؟ قلتُ: الخطباء أَوْلَى بالتَّقديم، لكننى إلى الشعراء أَشْوَق. قال: فمن تُريدُ منهم؟ قلت: صاحب امرئ القيس. فأمال العِنَان إلى وادٍ من الأدوية ذى دَوْح تتكسَّرُ أشجارُه، وتترنَّمُ أطياره، فصاح: يا عُتَيْبَةُ بن نَوْفَل، بسِقْط اللِّوَى فحَوْمَل، ويوم دارةِ جُلْجُل، إلّا ما عَرَضْتَ علينا وجهك، وأنشدتَنا من شعرك، وسمعتَ من الإنسى، وعرَّفْتَنا كيف إجازتُك له! فظهر لنا فارسٌ على فرسٍ شقراء كأنها تلتهب، فقال: حيَّاك الله يا زُهَيْر، وحيّا صاحبَك. أهذا فَتَاهُم؟ قلتُ: هو هذا، وأى جمرةٍ يا عُتَيْبَة! فقال لى:

أنشد. فقلتُ: السَّيِّدُ أَوْلَى بالإنشاد. فتطامح طَرْفُه، واهتزَّ عِطْفُه، وقبض عِنَانَ الشقراء وضربها بالسّوط، فسَمَتْ تُحْضِر طولًا عنَّا، وكرَّ فاستقبلَنا بالصَّعْدةِ هازًّا لها، ثمَّ رَكَزَها وجعل يُنْشِد:

سَمَا لكَ شوقٌ بعدما كان أَقْصَرا

حتى أَكْمَلَها ثمَّ قال: لى: أَنْشِدْ. فهَمَمْتُ بالحَيْصَة، ثمَّ اشتدَّت قُوَى نفسى وأنشدتُ:

شَجَتْهُ مَغَانٍ من سُلَيْمَى وأَدْؤُرُ

حتى انتهيتُ فيها إلى قولى:

ومِنْ قُبَّةٍ لا يُدْرِكُ الطَّرْفُ رأسَها ... تَزِلُّ بها ريحُ الصَّبَا فتَحَدَّرُ
تكلّفتُها، والليلُ قد جاش بحرُهُ ... وقد جعلتْ أمواجُهُ تتكسَّرُ
ومن تحت حضنى أبيضٌ ذو سفاسقٍ ... وفى الكفّ من عسّالةِ الخطّ أسمرُ
هما صاحباى من لدُنْ كنتُ يافعًا ... مُقِيلانِ من جَدّ الفتى حين يَعْثُرُ
فذا جدولٌ فى الغِمْدِ تُسْقَى به المُنَى ... وذا غُصُنٌ فى الكفّ يُجْنَى فيُثْمِرُ

فلمَّا انتهيتُ تأملنى عُتيبةُ ثمَّ قال: اذهب. أَجَزْتُك. وغاب عنّا"... إلخ.

ويظل العنصر الجنى موجودا فى القصص الشعبية، ومنها "ألف ليلة وليلة" كما فى الحكاية التالية التى تتحدث عن صياد ألقى شبكته فى الماء ثلاث مرات لم يصطد فيها شيئا، إذ خرج أول مرة حمار ميت، وفى الثانية زير ممتلئ رملا وطينا، وفى الثانية شقاف وقوارير. ثم تمضى الحكاية قائلة: "ثم إنه رفع رأسه إلى السماء وقال: اللّٰهم إنك تعلم أنى لن أرمى شبكتى غير أربع مرات، وقد رميت ثلاثا. ثم إنه سمى الله ورمى الشبكة فى البحر وصبر إلى أن استقرت، وجذبها فلم يطق جذبها. وإذا بها اشتبكت فى الأرض، فقال: "لا حول ولا قوة إلا بالله". فتعرى وغطس عليها وصار يعالج فيها إلى أن طلعت على البحر، وفتحها فوجد فيها قمقما من نحاس

أصفر ملآن، وفمه مختوم برصاص عليه طابع خاتم سيدنا سليمان. فلما رآه الصياد فرح وقال: هذا أبيعه فى سوق النحاس، فإنه يساوى عشرة دنانير ذهبا. ثم إنه حركه فوجده ثقيلًا فقال: لا بد أنى أفتحه وأنظر ما فيه وأدخره فى الخرج، ثم أبيعه فى سوق النحاس. ثم إنه أخرج سكينا، وعالج فى الرصاص إلى أن فكه من القمقم وحطه على الارض وهزه لينكت ما فيه، فلم ينزل منه شىء، ولكن خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى السماء ومشى على وجه الأرض فتعجب غاية العجب. وبعد ذلك تكامل الدخان واجتمع ثم انتفض فصار عفريتا رأسه فى السحاب، ورجلاه فى التراب، برأس كالقبة وأيدٍ كالمدارى ورجلين كالصوارى، وفم كالمغارة، وأسنان كالحجارة، ومناخير كالإبريق، وعينين كالسِّرَاجَيْن، أشعث أغبر. فلما رأى الصياد ذلك العفريت ارتعدت فرائصه، وتشبكت أسنانه، ونشف ريقه، وعَمِىَ عن طريقه. فلما رآه العفريت قال: "لا إله إلا الله، سليمان نبى الله". ثم قال العفريت: يا نبى الله، لا تقتلنى، فإنى لا عُدْتُ أخالف لك قولًا أو أعصى لك أمرًا. فقال له الصياد: أيها المارد، أتقول: "سليمان نبى الله"، وسليمان مات من مدة ألف وثمانمائة سنة، ونحن فى آخر الزمان؟ فما قصتك؟ وما حديثك؟ وما سبب دخولك إلى هذا القمقم؟ فلما سمع المارد كلام الصياد قال: لا إله إلا الله. أبشر يا صياد. فقال الصياد: بماذا تبشرنى؟ فقال: بِقَتْلِك فى هذه الساعة أَشَرَّ القتلات. قال الصياد: تستحق، على هذه البشارة يا قيم العفاريت، زوالُ الستر عنك. يا بعيد، لأى شىء تقتلنى؟ وأى شىء يوجب قتلى، وقد خلصتك من القمقم ونجيتك من قرار البحر وأطلعتك إلى البر؟ فقال العفريت: تَمَنَّ علىَّ أى موتةٍ تموتها، وأىّ قتلة تُقْتَلُها. فقال الصياد: ما ذنبى حتى يكون هذا جزائى منك؟ فقال العفريت: اسمع حكايتى يا صياد. قال الصياد: قُلْ وأَوْجِزْ فى الكلام، فإن روحى وصلت إلى قدمى. قال: اعلم أنى من الجن المارقين، وقد عصيت سليمان بن داود وأنا صخرٌ الجنى، فأرسل لى وزيره آصف بن برخيا،

فأتى بى مكرها، وقادنى إليه وأنا ذليل على رغم أنفى، وأوقفنى بين يديه. فلما رآنى سليمان استعاذ منى وعرض على الإيمان والدخول تحت طاعته، فأبيت، فطلب هذا القمقم وحبسنى فيه وختم علىَّ بالرَّصاص وطبعه بالاسم الأعظم، وأمر الجن فاحتملونى وألقَوْنى فى وسط البحر، فأقمتُ مائة عام، وقلتُ فى قلبى: كل من خَلَّصَنى أغنيتُه إلى الأبد. فمرت المائة عام ولم يخلصنى أحد، ودخلتْ مائة أخرى، فقلت: كل من خلصنى فتحتُ له كنوز الأرض. فلم يخلصنى أحد، فمرت علىَّ أربعمائة عام أخرى، فقلت: كل من خلصنى أقضى له ثلاث حاجات. فلم يخلصنى أحد، فغضبتُ غضبًا شديدًا. وقلت فى نفسى: كل من خلصنى فى هذه الساعة قتلتُه ومنَّيْتُه كيف يموت. وها إنك قد خلصتنى ومَنَّيْتُك كيف تموت...".

كما تتحدث "ألف ليلة وليلة" عن السحر والسحرة مثلما نقرأ فى حكاية الملك بدر باسم وسِحْر الملكة جوهرة له وتصييرها إياه طائرا: "وأما ما كان من أمر الملك بدر باسم فإنه لما سحرته الملكة جوهرة وأرسلته مع جاريتها إلى الجزيرة المعطشة وقالت لها: "دعيه فيها يموت عطشا" لم تضعه الجارية إلا فى جزيرة خضراء مثمرة ذات أشجار وأنهار، فصار يأكل من الثمار ويشرب من الأنهار. ولم يزل كذلك مدة أيام وليال، وهو فى صورة طائر لا يعرف أين يتوجه ولا كيف يطير. فبينما هو ذات يوم من الأيام فى تلك الجزيرة إذ أتى إلى هناك صياد من الصيادين ليصطاد شيئا يتقوَّت به، فرأى الملكَ بدر باسم وهو فى صورة طائر أبيض الريش أحمر المنقار والرجلين يسبى الناظر ويدهش الخاطر، فنظر إليه الصياد فأعجبه وقال فى نفسه: "إن هذا الطائر مليح، وما رأيت طائرا مثله فى حسنه ولا فى شكله". ثم إنه رمى الشبكة عليه واصطاده ودخل به المدينة وقال فى نفسه: "والله العظيم لا أبيعه". ثم إن الصياد ذهب به إلى دار الملك، فلما رآه الملك أعجبه حسنه وجماله وحمرة منقاره ورجليه، فأرسل إليه خادما ليشتريه منه، فأتى الخادم إلى الصياد وقال له: أتبيع هذا الطائر؟

قال: لا، بل هو للملك هدية منى إليه. فأخذه الخادم وتوجه به إلى الملك وأخبره بما قاله، فأخذه الملك وأعطى الصياد عشرة دنانير، فأخذها وقبَّل الأرض وانصرف. وأتى الخادم بالطائر إلى قصر الملك ووضعه فى قفص مليح وعلقه وحط عنده ما يأكل وما يشرب. فلما نزل الملك قال للخادم: أين الطائر؟ أَحْضِرْه حتى أنظره. والله إنه مليح. فأتى به الخادم ووضعه بين يدى الملك، وقد رأى الأكل عنده لم يأكل منه شيئًا. فقال الملك: والله ما أدرى ما يأكل حتى أطعمه. ثم أمر بإحضار الطعام، فأُحْضِرَت الموائد بين يديه، فأكل الملك من ذلك. فلما نظر الطير إلى اللحم والطعام والحَلْوَيَات والفواكه أكل من جميع ما فى السماط الذى قدام الملك، فبُهِت له الملك وتعجب من أكله، وكذلك الحاضرون. ثم قال الملك لمن حوله من الخدام والمماليك: عمرى ما رأيت طيرًا يأكل مثل هذا الطير. ثم أمر الملك أن تحضُر زوجته لتتفرج عليه، فمضى الخادم ليحضرها، فلما رآها قال لها: يا سيدتى، إن الملك يطلبك لأجل أن تتفرجى على هذا الطير الذى اشتراه. فإننا لما أحضرنا الطعام طار من القفص وسقط على المائدة وأكل من جميع ما فيها. فقومى يا سيدتى تَفَرَّجِى عليه، فإنه مليح المنظر، وهو أعجوبة من أعاجيب الزمان. فلما سمعت كلام الخادم أتت بسرعة. فلما نظرت إلى الطير وتحققته غطت وجهها وولت راجعة، فقام الملك وراءها وقال لها: لأى شىء غطيتِ وجهك، وما عندك غير الجوارى والخدم الذين فى خدمتك وزوجك؟ فقالت: أيها الملك، إن هذا الطير ليس بطائر، وإنما هو رجل مثلك. فلما سمع الملك كلام زوجته قال لها: تكذبين؟ ما أكثر ما تمزحين! كيف يكون غير طائر؟ فقالت له: والله ما مزحت معك ولا قلت إلا حقا. إن هذا الطير هو الملك بدر باسم ابن الملك شهرمان صاحب بلاد العجم، وأمه الملكة جلنار البحرية".

ومن عالم العفاريت هناك أسطورة النداهة، التى يزعم الفلاحون أنها امرأة غريبة فاتنة تظهر فى الليالى الظلماء فى الحقول لتنادى شخصا معينا، فيقوم هذا الشخص مسحورا ويتبع النداء إلى أن يصل إليها، ثم يجدونه ميتا فى اليوم التالى. وثم قصص وحكايات كثيرة أسطورية تدور حول النداهة، وإن أكد البعض أنها حقيقية، ومنهم عجوز قروى، حسبما كتب أحدهم فى "ويكيبيديا"، يقول: التقيتُ النداهة فى شبابى، ولم يكن بالقرى نور، فكان الظلام الحالك يلف كل شىء فى القرية مع حلول المغرب. وأتذكر حينها أننى كنت ذاهبا مع زوجتى إلى فرح أحد الأقارب، وتأخرنا هناك وعدنا فى وقت متأخر. وفى طريق العودة، وكنا نمر بجوار ترعة ممتلئة بالماء، والظلام حالك، فوجئتُ بصوت امرأة ينادى من خلفى باسمى، فالتفتُّ لأجد امرأة جميلة فى العشرينات من عمرها كانت جالسة بجوار الترعة. وبرغم الظلام كانت ملامحها واضحة تماما، فوجدت نفسى ذاهبا إلى حيث هى جالسة بالقرب من الترعة. وهنا انتبهت زوجتى وصرخت ليوقظنى صوتها الصارخ من حالة الاستسلام الغريب للنداهة، التى قالت وهى تختفى فى الماء: يوما ما ستكون لى! ثم ضحكت ساخرة وهى تقول لزوجتى: لقد أنقذتِه منى هذه المرة، لكنى سآخذه منك يوما. ويمكن النداهة أن تتشكل بأكثر من صورة. ومن الطرق التى يمكن قتلها بها ذكر الله ورش الملح عليها مع عدم النظر إلى وجهها أو الرد على ندائها. ويقال أيضا إن النداهة قد تقع فى حب أحدهم وتأخذه معها إلى العالم السفلى وتتزوج منه، وفى هذه الحالة يختفى الشخص تماما. وقد يظهر فجأة، إلا أنه يُتَوَفَّى بعد ذلك. ويقول البعض إن سبب وفاته تخليه عن عالمها السفلى وعنها، فتنتقم منه بقتله خوفا من كشف أسرار عالمها.

وكان الفلاحون فى طفولتى يعتقدون أن النداهة تتسمع ليلا أى اثنين من الفلاحين يتفقان على القيام قبل الفجر للذهاب إلى الحقل لريه على أن يمر أحدهما

ليوقظ الآخر من النوم، فتبكر هى وتذهب إليه وتناديه من الشارع مقلدة صوت زميله فينزل ويصحبها إلى الحقل ظنا منه أنها هى زميله. وهناك يكتشف بعد فوات الأوان أنها النداهة، فتخطفه ولا يراه أحد بعد ذلك. وكم سمعنا حكايات النداهة ونحن صغار. وكان الناس آنذاك يخلدون إلى فراشهم عقب صلاة العشاء حيث يسود القرية الظلام الدامس، وهو ما كان يساعد على تثبيت تلك الأساطير فى العقول، وينشر الرعب فى نفوسنا نحن الأطفال. وقد حُذِّرْتُ ذات مرة، وأنا صبى فى المرحلة الثانوية، من النزول إلى الشارع قبيل انبلاج الصبح خشية أن تخطفنى النداهة التى تندهنى من الشارع من تحت الغرفة العلوية حيث كنت أنام مع خالة لى أمية طيبة القلب رحمها الله. لقد سمعتْ خالتى زميلى ينادينى لنصلى الفجر حسبما اتفقنا ليلتها، وكانت خالتى تعتقد كأهل الريف فى العفاريت والجن والنداهة، فأخذت توقظنى بصوت عال من أعماق النوم محذرة إياى ألا أنزل إلى الشارع لأن النداهة تنتظرنى وتنوى أن تخطفنى، فقمت وأنا أضحك، وزميلى فى الشارع يضحك إذ كان صوتها العالى يصل إلى آخر القرية، وكان يمكنها أن تسكت وتتركنى فى حالى نائما بدلا من إيقاظى وإسماع النداهة التى تنتظرنى بتحذيرها لى. وصارت حكاية النداهة مسلاة لنا نتندر بها طوال الإجازة الصيفية أنا وزميلى وباقى الثلة.

وهذا يفسر لنا سر التسمية التى عنون بها د. يوسف إدريس قصته: "النداهة"، وإن لم تكن هى ذات النداهة التى كنا نعرفها فى الريف، إذ هى عنده نداهة حضرية لا ريفية، فضلا عن أنها قد ندهت امرأة، ولم تنده رجلا على عكس ما هو معروف فى الأسطورة. وكانت المندوهة زوجة بواب عمارة من العمارات القاهرية أغواها أحد الذئاب من الأفندية سكان العمارة التى يحرسها زوجها حتى قضى منها أربه فى الغرفة التى تقطنها مع زوجها تحت السلم بعد أن بهرها بملابسه الأفرنجية ووسامته، ثم لما دخل زوجها عليهما أثناء المواقعة قام قافزا من فوقها إلى الخارج وهو يستكمل ارتداء

سرواله ويعدو ويذوب وسط زحام الشوارع، فكان أن اضطربت شخصيتها ولم تعد تلك الشابة القديمة التى أتت من الريف بريئة لم تلوث بعد، وتركت زوجها، الذى تسلل فى الفجر مع أسرته هاربا بعيدا عن العار، وانطلقت إلى المجهول وضاعت فى أرجاء العالم القاهرى العجيب بعدما غافلته عند ركوب قطار العودة إلى القرية، فلم ترجع معه، إذ كانت القاهرة تمثل لها أملا غاليا منذ أن كانت تعيش فى القرية، فكانت تناديها وتجذبها كأنها النداهة. وكانت طوال خمس السنين الماضية تتوقع أن يحدث لها ما حدث مهما التزمت من حذر، فهو مكتوب لا مهرب من وقوعه. وغنى عن القول أن إدريس لا يعتقد فى أسطورة النداهة، بل يستغلها استغلالا فنيا. وهذا ما يميزه هو وسائر الأدباء من شعراء وناثرين فى العصر الحديث. إنهم لا يعتقدون فى الأساطير، لكنهم يقصدون الاستعانة بها فى إبداعاتهم بعد أن يعطوها مضامين مختلفة غير التى لها لدى من يؤمنون بها. وأظن أن هذا دليل إضافى على ضعف ما قاله يونج عن تسلل الأساطير القديمة إلى عقل الإنسان الحديث من خلال العقل الجمعى، إذ لو كان هذا الكلام صحيحا لكانت تلك الأساطير قد تسللت إلى أدباء عصرنا دون وعى منهم ولم يكونوا بحاجة إلى استلهامها استلهاما واعيا كما هو حالهم فى الواقع لا فى تنظير يونج ومن لَفَّ لِفَّهُ.

وفى الأدب المصرى الحديث "نداهة" أخرى لسليمان فياض، وهى عبارة عن قصة قصيرة مؤداها أن النداهة أسطورة ليس لها فى الواقع من نصيب. إنها مجرد وهم فى الذهن منشؤه المرض والإرهاق وارتفاع درجة الحرارة وما يصاحبه من هلاوس وتخيلات مرضية يتوهم معها المريض الأمى الجاهل أنه يشاهد النداهة. وكان مكاوى قد ارتفعت درجة حرارته فى الحقل وهو يروى الأرز ليلا فى البرد فظن أن النداهة تندهه وتريد أن تأخذه إليها لتقتله أو تحبسه فلا تعيده إلى أولاده وزوجته وبيته، لكن الطبيب الحضرى الشاب استطاع أن يداويه بقرصين من الكينين الخافض

للحرارة وبعض الأدوية الأخرى. ومع هذا ظل الجميع ينظرون إلى الأمر وكأن هناك نداهة فعلا تريد أن تخطف مكاوى، بينما الطبيب يتابع طريقه وهو يبتسم مما يسمعه من كلام الصغار المؤمنين بالنداهة عائدا من بيت ذلك الفلاح المريض، الذى خفت حرارته وأخلد إلى النوم وانتظمت أنفاسه عقب أخذ الكينين. يريد المؤلف ليقول لنا إن هذه أوهام وأساطير تبعث على الضحك، لكنها لن تزول من العقول بسهولة لأن نفض مثل تلك الأساطير عن الذهن يستغرق وقتا، ولا يتحقق بين عشية وضحاها.

ومن أدباء العصر الحديث الذين استعانوا بالأساطير فى إبداعاتهم واستخدموها فى التعبير عن رؤاهم وأفكارهم الشاعر العراقى بدر شاكر السياب، الذى تدور قصيدته التالية حول سفر السندباد وطول غيابه واليأس من عودته إلى وطنه وأحبابه. ومعروف أن السندباد شخصية أسطورية من شخصيات "ألف ليلة وليلة" تسافر فى البحار وتواجه المآزق والأخطار، لكنها فى نهاية المطاف تنجو وتعود إلى الديار. أما سندباد السياب فهو يرحل كالسندباد القديم، لكنه على خلاف ذلك السندباد لا يعود. وتفيض القصيدة بالظلمة والرماد والصقيع والجليد والعواصف والرعود والسواد والإسار والخوف والماء الأُجَاج والموت وغير ذلك من مفردات الدمار والتلاشى، وهو ما يشيع فيها نغمة الإحباط واليأس، وبخاصة بعدما ولى النهار وساد الظلام، ولم يعد السندباد:

رحل النهارْ
ها إنه انطفأت ذبالته على أفقٍ توهّج دون نارْ
وجلستِ تنتظرين عودة سندباد من السِّفَارْ
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعودْ:
هو لن يعودْ

أَوَما علمتِ بأنه أَسَرَتْه آلِهةُ البحارْ
فى قلعةٍ سوداءَ فى جزرٍ من الدم والمحارْ؟
هو لن يعودْ
رحل النهارْ
فلترحلى! هو لن يعودْ
الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعودْ
الموت من أثمارهنّ وبعض أرمدة النهارْ
الموت من أمطارهنّ وبعض أرمدة النهارْ
الخوف من ألوانهنّ وبعض أرمدة النهارْ
رحل النهارْ
رحل النهارْ
وكأنّ معصمك اليسارْ
وكأنّ ساعدك اليسار وراء ساعته فنارْ
فى شاطئ للموت يحلم بالسفين على انتظارْ
رحل النهارْ
هيهات أن يقف الزمان. تمر حتى باللحودِ
خُطَى الزمان وبالحِجَارْ
رحل النهار، ولن يعود
الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعودْ
الموت من أثمارهنّ وبعض أرمدة النهارْ
الموت من أمطارهنّ وبعض أرمدة النهارْ
الخوف من ألوانهنّ وبعض أرمدة النهارْ

رحل النهارْ
رحل النهارْ
خصلات شعرك لم يصنها سندباد من الدمارْ
شربتْ أُجَاجَ الماء حتى شاب أشقرها وغارْ
ورسائل الحب الكِثَارْ
مبتلةٌ بالماء منطمسٌ بها ألق الوعودْ
وجلستِ تنتظرين هائمة الخواطر فى دُوَارْ:
سيعود. لا غرق السفين من المحيط إلى القرارْ!
سيعود. لا حجزته صارخةُ العواصف فى إسارْ!
يا سندباد، أما تعود؟
كاد الشباب يزول، تنطفئ الزنابق فى الخدودْ
فمتى تعودْ؟
أَوَّاهُ! مُدَّ يديك بين القلب عالمه الجديد
بهما، وحَطِّمْ عالم الدم والأظافر والسعارْ
يبنى ولو لهنيهة دنياه
آهِ! متى تعود؟
أترى ستعرف ما سيعرف كلما انطفأ النهارْ
صمت الأصابع من بروق الغيب فى ظلم الوجود؟
دعنى لآخذ قبضتيك كماء ثلج فى انهمارْ
من حيثما وجّهت طَرْفى ماءُ ثلج فى انهمارْ
فى راحتىَّ يسيل فى قلبى، يصبّ إلى القرارْ
يا طالما بهما حلمتُ كزهرتين على غديرْ

تتفتحان على متاهة عزلتى
رحل النهارْ
والبحر متسعٌ وخاوٍ. لا غناءَ سوى الهديرْ
وما يَبِين سوى شراع رَنَّحَتْه العاصفات، وما يطيرْ
إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق فى انتظارْ
رحل النهارْ
فلترحلى. رحل النهارْ

ولم تقتصر الاستعانة بالأسطورة فى أدبنا المعاصر على الأساطير المحلية، بل اتسعت لتشمل الأساطير الأجنبية أيضا، وبالذات الأساطير الإغريقية كأسطورة سيزيف على سبيل المثال. تقول الأساطير اليونانية إنّ الحرية كانت حكرا على الآلهة، ولم يكن لطالبى الحرية إلا مواجهة الآلهة بكل ما تجشِّمهم تلك المواجهةُ من ثمن بهيظ. وكان سيزيف فى ذلك الوقت ملك منطقة كورِينت وأشجع بطل أيضا. وقد تمرد على زيوس كبير الآلهة لاستبداده وغطرسته، وكان يعلم أنّ ذلك الإله قد اختطف آزينا بنت إله الأنهار. ولما شرع إله الأنهار يسقى مزارعه رغم أحزانه بسبب فقده ابنته قام سيزيف بإفشاء أسرار الآلهة له، فأرسل زيوسُ إلهَ الموت للقضاء على سيزيف، لكن بطلنا قيده بالسلاسل والأغلال وقال لزوجته: إذا مت بأى سببٍ كان فاتركى جسدى فى ساحة المدينة عريانًا. فما لبث أن جاءت الآلهة لإنقاذ إله الموت وخلّصوه من سيزيف. ثم نُفِى سيزيف إلى عالم الظلال عند هاديس، الذى طلب منه سيزيف إطلاق سراحه كى يذهب إلى زوجته وينتقم منها بحجة أنها تركت جثمانه وسط ساحة المدينة عريانا، فسمح له هاديس بالذّهاب شريطة أن يرجع إليه فور انتقامه من زوجته. إلا أن سيزيف لم يكن عند كلمته، فكانت النتيجة أن نُفِى إلى عالم الأموات وحُكِمَ عليه أن يدحرج صخرةً مائلة من سفح الجبل إلى أعلاه، ليفلت

الحجر من يديه فى كلّ مرة... وهكذا دواليك إلى أبد الآباد. والملاحظ أن كلّ شىء فى الأسطورة رمز لشىء ما: فالجبل رمز للسجن المؤبد الذى سُجِن فيه سيزيف، وسيزيف رمز للإنسان المتمرد على النظام المستبد، وزيوس رمز لكل مستبد غشوم. ولما كانت أهم قضية عند الشعراء المعاصرين هى الحرية فقد وجدوا فى الرموز والأساطير وسيلة مناسبة تعبر عن هذه الأشواق، واتخذوا من أسطورة سيزيف أداة لعرض واقعهم وتطلعاتهم وإحباطاتهم.

وكان للشاعر العراقى بدر شاكر السياب نصيبٌ من ذلك، إذ استعان، فى قصيدته: "رسالة من مقبرة"، برمز سيزيف يصور من خلاله طلاب الحرية الثائرين ودروبهم المليئة بالعذاب والآلام:

وعند بابى يصرخ الأشقياءْ:
اعصر لنا من مقلتيك الضياءْ
فإننا مظلمون
وعند بابى يصرخ المخبرون:
وَعْرٌ هو المرقى إلى الجلجلهْ
والصخر، يا سيزيف، ما أثقلهْ!
سيزيف، إن الصخرة الآخرون
لكنّ أصواتا كقرع الطبولْ
تنهلّ فى رَمْسِي
من عالم الشمسِ
هذى خطى الأحياء بين الحقولْ
فى جانب القبر الذى نحن فيه
أصداؤها الخضراء

تنهلّ فى داري

أوراقَ أزهارِ

كذلك كان الشاعر السورى أدونيس من الذين استعانوا بتلك الأسطورة فى قصيدة بعنوان "رسالة إلى سيزيف" أيام كان يكتب شعرا مفهوما بغض النظر عن مستواه الفنى:

أقسَمْتُ أن أكتبَ فوق الماءْ

أقسمتُ أن أحمل مع سيزيفْ

صخرتَه الصمّاءْ.

أقسمتُ أن أظلّ مع سيزيفْ

أخضعُ لِلْحُمَّى وللشَّرَارْ

أبحثُ فى المحاجر الضريرهْ

عن ريشةٍ أخيرهْ

تكتبُ للعشب وللخريفْ

قصيدةَ الغبارْ.

أقسمتُ أن أعيش مع سيزيف

كما يشير سبارتاكوس ذاته، فى قصيدة أمل دنقل: "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، إلى سيزيف وعذاباته التى لا تنتهى جَرَّاءَ تطلعه إلى الحرية والتمرد على الاستبداد والمستبدين:

يا إخوتى الذين يعبرون فى الميدان مُطْرِقين

منحدرين فى نهاية المساء

فى شارع الإسكندر الأكبر،

لا تخجلوا.. و لترفعوا عيونكم إلىَّ

لأنّكم معلقون جانبى.. على مشانق القيصر
فلترفعوا عيونكم إلىَّ
لربَّما.. إذا التقت عيونكم بالموت فى عينىَّ
يبتسم الفَنَاءُ داخلى.. لأنّكم رفعتم رأسكم.. مَرّهْ!
"سيزيف" لم تعد على أكتافه الصّخرهْ
يحملها الذين يولدون فى مخادع الرّقيقْ
والبحر.. كالصحراء.. لا يروى العطشْ
لأنّ من يقول: "لا" لا يرتوى إلّا من الدموع!
.. فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوقْ
فسوف تنتهون مثله.. غدا
و قبّلوا زوجاتكم.. هنا.. على قارعة الطريقْ
فسوف تنتهون ها هنا.. غدا
فالانحناء مرّ..
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الرَّدَى
فقبّلوا زوجاتكم.. إنى تركت زوجتى بلا وداعْ
وإن رأيتم طِفْلِىَ الذى تركتُه على ذراعها بلا ذراعْ
فعلّموه الانحناء
علّموه الانحناء

وفى ميدان الكتابة المسرحية تلقانا بعض الأعمال التى استلهم مبدعوها الأساطير القديمة بعد أن عالجوها على نحو مختلف عن وضعها القديم وحمّلوها مضمونا جديدا بَثُّوا من خلاله ما يريدون نشره من أفكار وقيم ومبادئ، متخذين من الأسطورة مشجبا يعلقون عليه ما يرغبون. ومن هذه المسرحيات مسرحية

"أوزيريس" لباكثير. وهى تعالج أسطورة "إيزيس وأوزيريس" الفرعونية المعروفة، التى كانت تتخذ بداية كل ربيع شكل احتفالات تمثِّل تناوب الفصول، ممجدة عودة الإله أوزريس للحياة بعد أن قتله أخوه الإله الشرير ست. وكان المصريون القدماء ينظرون إليه بوصفه مصدرًا لخصوبة الأرض، وضاهَوْه بنهر النيل، وارتبط اسمه عندهم بالحبوب والحصاد. وفى تلك الاحتفالات كانت القصة الكاملة تمثَّل فى شكل دينى شعبى يبين كيف قتل ست الشريرُ أوزيريسَ الحاكمَ الشرعىَّ الطيبَ الذى لقن الناس معنى الحضارة وعلمهم الصناعات وبناء المدن، وسار فيهم سيرة الرفق والعدل والرحمة، إذ كان ست يحقد عليه حقدا ملتهبا أدى به إلى أن يحبك مؤامرة للتخلص منه، فصنع تابوتا على قياسه، ثم طلب من الحاضرين أن يجربوه، ومن يجده على مقياسه فهو له. وما إن جاء دور أوزيريس ودخل التابوت لتجربته حتى سارع ست ورجاله الأشرار فأغلقوه عليه وحملوه وألقَوْه فى النيل، الذى حملته تياراته إلى البحر، ومن هناك إلى مدينة ببلوس فى أرض فينيقيا حيث استقر عند أصل شجرة مدت أغصانها واحتضنته حتى غيبته فى جوف جذعها، وشاهدها الملك فأعجب بها وقطعها وجعلها عمودا من أعمدة قصره. وفى تلك الأثناء ظلت إيزيس الزوجة الوفية الوالهة تبحث عن جثة زوجها حتى وجدتها ونجحت فى استردادها وأعادت إليه الحياة، ثم انتقمت له بعد ذلك من ست على يد ابنهما حورس إله السماء.

وموضوع المسرحية، كما نرى، موضوع أسطورى. وللموضوعات الأسطورية والتاريخية عند باكثير حظوةٌ وضَّح هو أسبابها، إذ نقرأ فى كتابه: "فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية" أنه يفضل كتابة هذا اللون من المسرحيات على المسرحية العصرية لعدة أسباب منها إيثاره أن يكون المسرح قائما على الرمز كما هو الحال فى المسرحيات التاريخية، لا على التعيين والتحديد كما فى المسرحيات العصرية الواقعية. ذلك أن الأحداث الماضية قد ابتعدت عنا بما فيه الكفاية كى

تتجرد من كثير من تفصيلاتها وملابساتها فتصبح أقرب إلى الرمز منها إلى الحقيقة، وهو ما يتحقق فى ذلك الضرب من المسرحيات على نحو أقوى. وسبب آخر أن هناك تقليدا فى كتابة الحوار المسرحى خلاصته استعمال الفصحى فى المسرحيات التاريخية والأسطورية والمترجمة، وحَصْر العامية فى نطاق المسرحيات العصرية. ولما كان هو من أنصار الفصحى فقد فضل اللجوء إلى التاريخ والأساطير على اللجوء إلى اختيار الموضوعات من الواقع المعاصر حوله. وقد أضفى باكثير على مسرحيته جوا إسلاميا سواء من حيث اللغة، التى استوحى كثيرا من عباراتها وتراكيبها من القرآن المجيد، أو من حيث روح الإسلام وقيمه أو من حيث شخصيات أبطال المسرحية...

وقد استخدم رحمه الله أسطورة إيزيس للدعوة لما يريد رؤيته وتحقُّقه على أرض الواقع من مبادئ نبيلة تحكم الملوك والرؤساء فى علاقتهم بالرعية، ونجح فى تصوير الصراع بين الخير والشر، مقدما صورة جميلة للحاكم الخيّر المتواضع المحب لشعبه العامل لمصلحته الذى يخاف ربه، والمؤامرات التى تدبَّر لأمثاله من جانب الأشرار الطامعين فى الحكم الذين يهفون إلى مص دماء الشعب وقهره وظلمه والتجبر عليه. وهذا الذى صنعه باكثير فى "إيزيس" من خلق جو قريب من الجو الإسلامى هو انعكاس لشخصيته التى تعتز بدين محمد وما يعبق به من توحيد نقى خالص لا يوجد إلا فيه. وقد كرر باكثير صنيعه هذا فى مسرحيته عن أوديب، الذى صيره مؤمنا بالله. وقد أنكر على باكثير أحد النقاد المصريين أنه جعل من أوديب الإغريقى الوثنى إنسانا مسلما قبل أن يظهر الإسلام بآلاف السنين، مع أن باكثير لم يصيّر أوديب مسلما كما زعم ذلك الناقد بل مؤمنا بالله فقط إيمانا عاما. وحتى لو جعله مسلما أفليس له عبرة فيما صنعه برنارد شو حين خلق من مسرحية "بجماليون" الإغريقية القديمة مسرحية عصرية تجرى أحداثها فى بريطانيا، بطلاها أستاذ لغوى

متخصص فى الصوتيات وفتاة تبيع الزهور فى الشوارع استطاع أن يغير طريقة نطقها إلى الحذلقة الأرستقراطية، مما جعل علية القوم يتوهمون أنها واحدة منهم، وبذلك أثبت صدق ما كان يقوله عن سخافة التمييز الطبقى الذى يقوم على مثل تلك الاعتبارات المضحكة؟ وأين هذان البطلان من أسطورة بجماليون ملك قبرص النحات، الذى صنع تمثالا من العاج لفتاة جميلة وقع فى حبها، بعدما كان يشعر بالنفور والاشمئزاز من جنس النساء، فأخذ يدعو ويبتهل لأفروديت، إلهة الحب والجمال عند الإغريق، حتى حولت التمثال امرأة حية تزوجها وأنجب منها ولدًا سماه: بافوس؟

* * *

ونختم المناهج النقدية التى نتناولها فى هذا الكتاب بالمنهج البنيوى. تقول المادة المخصصة لـ"البنيوية" فى "الموسوعة العربية العالمية": "البنيوية مذهب من المذاهب التى سيطرت على المعرفة الإنسانية فى الفكر الغربى مؤدَّاه الاهتمام أولًا بالنظام العام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض على حساب العناصر المكوّنة له. ويعرف أحيانًا باسم "البنائيَّة أو التركيبيَّة". وقد امتدت هذه النظرية إلى علوم اللغة عامة، وعلم الأسلوب خاصة، حيث استخدمها العلماء أساسًا للتمييز الثنائى الذى يعتبر أصلًا لدراسة النص دراسة لغوية. يُعَدّ العالم اللغوى السويسرى فرديناند دى سوسير مؤسسَ المنهج البنيوى، الذى انطلق منه علم االلغة المعاصر، وذلك فى بدايات هذا القرن. لكن المنهج اكتسب انتشارًا وعمقًا على يد عالم الأنثروبولوجيا الفرنسى كلود ليفى شتراوس، الذى صاغ فى أعقاب الحرب العالمية الثانية مذهبًا جديدًا فى المعرفة له قواعده. وقد وجه شتراوس النقد إلى الفلسفة الوجودية والوضعية المنطقية والفرويدية، وهاجم الماركسية وأفكارها الأساسية، مثل الصراع الطبقى والحتمية التاريخية، ونادى بالتحول من تحليل صراع الطبقات

إلى تحليل البُنَى الأساسية، ورفض التسلط العرقى فى التفسير الأنثربولوجى والتطور فى خط مستقيم. كما رفضت البنيوية استخدام التفسير التاريخى باعتباره أداة منهجية.

والحقيقة أن مصطلح "البنيوية" ليس جديدًا على المعرفة الإنسانية، فمنذ القرن السابع عشر الميلادى اسْتُخْدِم المصطلح فى مجال علم الأحياء والهندسة والعمارة وعلم النبات وعلم التشريح وعلم وظائف الأعضاء. ويُقْصَد بالمصطلح، فى كل هذه العلوم، العلاقاتُ الداخليةُ التى تكوِّن الكل. أما فى الجيولوجيا فيدل المصطلح على البنية الداخلية للكرة الأرضية. وفى العصر الحديث شمل المصطلح كل فروع المعرفة وامتد إلى علم النفس (بناء الشخصية)، والتحليل النفسى (بناء الخلق)، وعلم الاقتصاد (البناء الاقتصادى)، وعلم اللغة (بناء الجملة والكلمة). ويعنى البناء فى هذه العلوم ترابط الأجزاء فى وحدة متكاملة، وهى شىء ثابت ثباتًا نسبيًّا ودائم إلى حد ما. وتظهر البدايات الأولى للنزعة البنائية المعاصرة فى أعمال أوجست كونت ودوركايم وميردوك ومالينوفسكى. كما ساهمت الدراسات اللغوية والدراسات النفسية المهتمة بالإدراك فى تشكيل البنيوية.

ظهرت البنيوية فى الغرب فى مجال اللغويات، وكان الدافع إليها تعذُّر دراسة اللغات الهندية والإفريقية والشرقية والأوربية دراسة مقارنة، ومن ثم وجد اللغويون أن عليهم دراسة اللغة من داخلها أى دراستها دراسة بنائية بمنهج موضوعى. ومنذ كتب كلود ليفى شتراوس كتابه: "البنيات الأولية للقرابة" عام ١٩٤٩م صارت البنيوية وما يرتبط بها من مترادفات: "بنية، وبناء، والبنيوية، والتحليل البنيوى" مفهومًا أساسيًّا فى الفكر المعاصر، فلم يعد هذا المفهوم يقتصر على البناء ذاته أو عمل البنية بل شمل، عند بعض المنظرين، العلاقات بين الفاعلين داخل البناء أو مكونات البنية ذاته، أى العناصر الداخلة فى تكوين البناء والعلاقات بين الأبنية. وقد طبق كلود ليفى شتراوس التحليل البنيوى فى كتابه السابق. ويفسر هذا الكتاب العلاقات

القرابية تفسيرًا بنيويًّا. والقرابة، كما كشفت عنها الدراسات البنيوية، حقل دراسة لا ينضب لطبيعة العلاقات وثباتها وتطورها وتكرارها وتباينها فى مجالات لم تكن متوقعة. وامتد التحليل البنيوى عند شتراوس من النسق القرابى إلى تحليل الأسطورة واللغة، وكلها تشكيلات بنيوية دائمة، وهى مصدر لمعرفة الوعى الإنسانى وعقل الإنسان. طبق كلود ليفى شتراوس مناهج العلوم الرياضية ومناهج علم اللغة فى دراساته البنيوية.

فالبنيوية، فى المعنى العام، تعرض منهجًا تحليليًّا يفترض أن الظواهر التى تخضع للملاحظة هى حالات خاصة لمبادئ عامة تحدد العلاقات بين عناصر البناء. فالبنيوى لا يحلل الظواهر التى تخضع للملاحظة، ولكنه يفترض وجود علاقات هامة وكامنة تؤدى إلى تكون الكل المُعَقَّد الظاهر لنا. فالبنية مركب من عناصر بينها علاقات، وهذه العلاقات لا تنشأ مصادفة، ولكنها تقوم على مجموعة من القواعد المحددة. فالشعائر جزء من كيان أكبر، وترتبط مع عناصر اجتماعية لتكوِّن البناء الاجتماعى. وبعض البنيويين يهتم بشكل العلاقات وصورتها، ويتجاهل مضمونها، أى يهتم بصورة العلاقات ولا يهتم بالمضمون. وينبغى أن يهتم البنيوى بشكل العلاقات اهتمامه بالمضمون. فالبنية نسق من العلاقات والمواقف، وهذا النسق أكثر واقعية من الدوافع والمقاصد، ويكشف عن قدرة العقل الإنسانى على تنظيم عالم التجربة، وأن النظام الظاهر فى عالمنا هو محصلة العقل البشرى. وقد أثار نشر كتاب "البنيات الأولية للقرابة" ردود أفعال واسعة، وظهرت أعمال كثيرة تأثرت بنموذج التحليل البنيوى فى علم النفس والتاريخ والنقد الأدبى وعلم الأديان وعلم الاجتماع وعلم اللغة. والعامل المشترك بين كل هذه الأعمال أنها أثارت التساؤلات حول جدوى التفسيرات التجريبية والتطورية والوصفية والتاريخية. فالبنيويون يؤكدون ضرورة البحث عن كيفية عمل العلاقات التى تؤدى إلى انتظام الظواهر وضرورة

معرفة القوانين التى تحكمها، فالموضوعات التى تستحق الدراسة هى الكليات. وكما وجدت البنيوية من يناصرها وجدت المعارضين مثل عالم الاجتماع هومانز، الذى اتهم البنيوية بالغائية. ورغم ذلك فإن الإسهام الأكبر للبنيوية هو أنها أظهرت التقارب بين المذاهب الفكرية، وحطمت الفواصل بين العلوم الإنسانية، وولَّدت الطموح إلى تفكير شامل حول أهمية العلوم الإنسانية. سيطرت البنيوية على ساحة الفكر والمعرفة الإنسانية مدة ثلاثة عقود، إلا أن الفكر الإنسانى متجدد باستمرار ولا ينحبس فى إطار واحد. ولهذا أخذت البنيوية فى الانحسار عن المسرح الإنسانى ابتداء من الثمانينيات، وظهرت مذاهب جديدة تعبر كلها عن خصوبة العقل الإنسانى، وتبرز حالات القلق التى تسود العالم الآن".

ولكى نوضح هذا الكلام نضرب بعض الأمثلة: فبنية الجسد فى كل حيوان هو هيكله العظمى الذى لا يتغير فى خطوطه العامة بتغير الأفراد، بل يظل هو هو طوال الوقت. هكذا كان الهيكل العظمى منذ بدء الخليقة البشرية، وهكذا استمر حتى الآن، وهكذا سيبقى إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. ويمكننا أن نقول إن بنية اليد مثلا هى عظم الكف والسلاميات. وبنية البيوت والقصور والعمائر الحديثة هى الهيكل الخرسانى المتمثل فى القواعد والأعمدة والسقوف. وبنية السيارات هى هيكلها المعدنى... وهلم جرا. ولو انتقلنا إلى ميادين اللغة وأخذنا على سبيل المثال الجملة العربية فنستطيع أن نقول إن بنيتها عبارة عن فعل وفاعل (ومفعول وملحقاته) أو مبتدأ وخبر (ومقدماتهما وملحقاتهما). فإذا مضينا فى الانتقال إلى مستوى أعلى فأمامنا القصيدة مثلا، وكانت بنيتها قديما عددا من الأبيات يبدأ من سبعة إلى بضع عشرات فى الغالب تتناظر إيقاعيا، وكل بيت ينقسم قسمين كل منهما يسمى: شطرا، ويناظر كلاهما صاحبه، وينتهى كل بيت بقافية تظل هى هى من أول القصيدة إلى نهايتها. ومن حيث الموضوعات قد تشتمل القصيدة على موضوع

واحد، وقد تضم عدة موضوعات، وبخاصة إذا كانت قصيدة مدحية، فتبدأ عندئذ بالوقوف على الأطلال فى الغالب، وتنسل من موضوع إلى آخر انسلالا لطيفا لا يشعر معه القارئ بانزعاج لتغير الموضوع فى القصيدة الواحدة. أما الآن فقد تغيرت بنية القصيدة من الأبيات إلى السطور، التى لا تنقسم قسمين كما كان الحال فى القصيدة القديمة، بل يظل السطر كلا واحدا، مع طوله وقصره حسبما يعن للشاعر، ودون أن يكون هناك نظام معين للتقفية. كما أن الشاعر حاليا لا ينتقل من موضوعه إلى موضوع آخر، بل يلزم موضوعا واحدا.

والآن إذا ما حاولنا الاقتراب من البنيوية أكثر من ذلك راعنا هجوم البنيويين على المناهج النقدية الأدبية الأخرى وحملتهم الشديدة على اهتمامها بدراسة سياق الأعمال الأدبية والتعرف إلى الظروف النفسية والاجتماعية التى تحيط بها وتفهُّم لغتها ونحوها وصرفها وبلاغتها، إذ المفروض فى النقد الأدبى، كما يقولون، التركيز على تلك الأعمال والدخول إليها مباشرة دون أى انشغال بشىء خارجها. ومن ثم لا يَرَوْن داعيا لمعرفة شخصية الأديب أو العوامل المختلفة التى أنتج أدبه فى ظلها لأن العمل الأدبى نص مغلق على نفسه ومكتف بذاته. هذا ما يقوله البنيويون، ومن حقهم أن يركزوا على جانب بعينه من جوانب العمل الأدبى يتخصصون فى معالجته تاركين للمناهج النقدية الأخرى أن تتناول ما ترى هى أيضا أن تركز عليه. أما مهاجمتهم لهذه المناهج والزعم بأن منهجهم هو وحده المنهج الصحيح فى نقد الأدب ولا يحتاج النص معه إلى أى منهج آخر فهذا ما يؤخَذ عليهم بكل قوة.

ذلك أن العمل الأدبى ذو أوجه متعددة، ومن ثم كانت الحاجّة ماسة إلى الاستعانة بالمناهج المختلفة بغية فهمه وتحليله وتذوقه وتقويمه فنيا وأخلاقيا. ولا ينبغى أن نكون كمُحْدَثى النعمة فنهبّ، كلما ظهر منهج نقدى جديد، صارخين بأنه، وحده دون سواه، هو المنهج الحق، ومسفِّهين كل المناهج السابقة، لنكتشف بعد

ظهور منهج جديد آخر أن صراخنا لم يكن فى محله، وإن كان كثير منا لا يتعلمون الدرس للأسف، إذ نراهم يقبلون على المنهج الجديد بنفس الهوس والصراخ الذى استقبلوا به المنهج السابق. وأنا فى الواقع لا أدرى كيف يمكن تناول العمل الأدبى دون فهمه أولا بمساعدة المعاجم والنحو والصرف والبلاغة وسيرة صاحبه وظروفه الاجتماعية المختلفة، فضلا عما يمكن أن نحتاج للاستعانة به من العلوم الأخرى بسبب ما فى العمل الأدبى من إشارات أو معلومات تتعلق بهذا العلم أو ذاك كما فى حالة بعض القصائد الجاهلية التى تتحدث عن الأنواء أو عن الأجرام الفلكية كالثريا والشِّعْرَى اليمانية مثلا. كذلك لا يمكن أن أتسامح مع أديب يهاجم عقيدتى أو يتطاول على رسولى أو يسخر من قرآنى... وهكذا.

والحياة البشرية أعقد وأرحب وأغنى مما يتصور ضيقو الأفق. والأدب من أعقد النشاطات البشرية، فكيف يواتينا الظن بأن منهجا نقديا واحدا يستطيع أن يواجه العمل الأدبى ويطلعنا على كل أسراره؟ ثم إن المنهج البنيوى هو آخر منهج يحق له الزعم بأنه هو ذلك المنهج الموهوم، إذ المبدع، حين يؤلف قصيدة أو رواية مثلا، إنما يريد أن يقول لنا شيئا، وليس معقولا أن يكون كل همه هو البنية وحسب. فكيف يمكن الناقدَ إذن أن يدير ظهره لمضمون العمل الأدبى ولا يهتم إلا ببنيته فى وضعها العام الذى يصدق على كل الأعمال المنتمية لنفس الجنس؟ وهذا إن كانت هناك فعلا بنية واحدة لكل جنس أدبى يشمل جميع أفراده واحدا واحدا إلى الأبد.

ولو رجعنا إلى نقادنا القدماء لألفيناهم يقولون كلاما يشبه ما يقوله البنيويون، إذ لاحظوا أن الشعراء الجاهليين عادة ما يفتتحون قصائدهم بالوقوف على الأطلال والبكاء عندها جاعلين ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عها بحثا عن الماء والكلأ، ثم ينتقلون من ذلك إلى النسيب وشكوى الوجد وألم الفراق بغية استمالة الأسماع والقلوب لأن الحب والحديث عنه مما يُدْخِل البهجة على النفوس، فإذا استوثقوا أنهم

قد ملكوا الأسماع والقلوب عَقَّبُوا بذكر ما يستوجب حقوقهم عند من يقصدون مدحهم فوصفوا رحلتهم ومشاقَّها، حتى إذا اطمأنوا أنهم مهدوا السبيل إلى قلوب من يمدحونهم دخلوا فى المديح وفضلوهم على أشباههم وحركوا أَرْيَحِيَّتهم... وهكذا. وعليهم، خلال ذلك كله، أن يعدلوا بين هذه الأغراض فلا يغلِّبوا قسما فيها على آخر ولا يطيلوا فيُمِلّوا أو يُقَصِّروا فيُخِلّوا.

على أن الأمر لم يقتصر عند حد الملاحظة بل تعداه إلى أن جعلوا هذا البناء فرضا على الشعراء المتأخرين، فقالوا مثلا إنه لا يصح لأحد من الشعراء أن يقف على منزل عامر بدلا من الأطلال، أو أن يجعل رحلته على حمار أو بغل لا على ناقة أو بعير، أو أن تكون المياه التى وردها أثناء الرحلة مياها عذبة جارية لا آجنة طامية... إلخ. كما اشترطوا أن يكون مطلع القصيدة من الجودة والوضوح وشدة الأسر وقوة الأثر بحيث يدفع الجمهور إلى التنبه والإصغاء، وأن يكون الخروج من موضوع إلى موضوع من الحذق والبراعة بحيث لا يشعر السامع به، وهو ما يسمونه: "براعة التخلص"، ثم أن ينال ختامُ القصيدة من عناية الشاعر ما يجعله لاصقا بالذهن فلا يُنْسَى. وأطلقوا على ذلك: "حسن المقطع". والمقصود من كل هذا أن يكون هناك لون من الوحدة يضم هذا التنوع فى الموضوعات.

وهذا ما كتبه ابن قتيبة فى مقدمة كتابه: "الشعر والشعراء حول هذا الموضوع: "سمعتُ بعض أهل الأدب يذكر أن مُقَصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمَن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الرَّبْع واستوقف الرفيقَ ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلةُ العَمَد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلةُ المَدَر لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماءٍ وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليُمِيل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعى به إصغاء الأسماع

إليـه، لأن التـشبيب قريـبٌ مـن النفـوس لائـطٌ بـالقلوب لمـا قـد جعـل الله فى تركيـب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقًا منه بسببٍ، وضاربًا فيه بسهمِ حلالٍ أو حرامِ. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل فى شعره وشكا النَّصَب والسهر وسُرَى الليل وحَرّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير بدأ فى المديح فبعثه على المكأفاة وهزّه للسَّمَاح وفضّله على الأشباه وصغّر فى قدره الجزيل. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعَدَل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يُطِل فيُمِلّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظماءٌ إلى المزيد... وليس لمتأخر الـشعراء أن يخرج عـن مـذهب المتقـدمين فى هـذه الأقـسام فيقـف عـلى منـزلٍ عـامرٍ أو يبكـى عنـد مَشِيد البنيـان، لأن المتقـدمين وقفـوا عـلى المنـزل الـداثر والرسـم العـافى، أو يرحل على حمارٍ أو بغلٍ ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يَرِد على الميـاه العِـذَاب الجـوارى، لأن المتقـدمين وردوا عـلى الأواجـن الطـوامى، أو يقطـع إلى الممـدوح منابـت النـرجس والآس والـورد، لأن المتقـدمين جَـرَوْا عـلى قطـع منابـت الشيح والحَنْوة والعَرَارة".

ورغـم أن الملاحظـة الـسابقة ليست من بُنَيّات عقل ابن قتيبة طبقـا لمـا قالـه هـو نفسه فى التمهيـد لهـا يبـدو أن الـرأى الـذى يقـول بأنـه لا يحـق للمتـأخر مـن الـشعراء الخروج على ما قرره السابقون منهم هو رأيه هو. فإن كان الأمر كذلك فمعناه أنه قد وقع، دون أن يدرى، فى شىء من التناقض. فقد قال فى مقدمة كتابه المذكور فى سياق الحديث عن الشعراء الذين ترجم لهم فيه والأساس الذى استند إليه فى الحكم على مرتبة كل منهم: "ولم أسلك، فيما ذكرتُه من شعر كل شاعر مختارًا له، سبيل من قَلَّد أو استحسن باستحسان غيره ولا نظرتُ إلى المتقدم منهم بعين الجلالـة لتقدُّمـه، وإلى

المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخُّره. بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كُلًا حظه، ووفّرتُ عليه حقه. فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدُّم قائله ويضعه فى متخيَّره، ويرذّل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل فى زمانه أو أنه رأَى قائله! ولم يَقْصِر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خصّ به قومًا دون قومٍ، بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده فى كل دهر، وجعل كل قديم حديثًا فى عصره، وكل شريفٍ خارجيةً فى أوله. فقد كان جريرٌ والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعَدّون مُحْدَثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المُحْدَث وحَسُن حتى لقد هممت بروايته. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون مَنْ بعدهم لِمَنْ بعدنا كالخُرَيْمِى والعتّابى والحسن بن هانىءٍ وأشباههم. فكل من أتى بحسَنٍ من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يَضَعْه عندنا تأخُّر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه. كما أن الردىء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه".

ومعنى هذا أنه لا فضل للمتقدمين من الشعراء على التالين لهم، فلماذا يحرّم ابن قتيبة على هؤلاء إذن أن يخرجوا على ما قرره أولئك ونهجوا سبيله إذا كان الفريقان موهوبين كلاهما ولا يتفاضلان بهذا الاعتبار؟ كما أن الحياة لا تعترف بهذا التضييق الذى يريد بعض الناس أن يلزموا أنفسهم وغيرهم أيضا به، بل تتسع لألوان كثيرة مختلفة من الأذواق والمعايير، وبخاصة فى ميدان الفنون والآداب. وما دام الله سبحانه لم يجعل العقل والذوق والوجدان والإبداع قَصْرًا على قوم دون قوم ولا على جيل دون جيل ولا على أمة دون أمة، فلماذا اشترط ابن قتيبة على اللاحقين من الشعراء أن يلغوا شخصياتهم الفنية ويحطبوا فى حبل من تقدمهم من نظرائهم؟ على أن ما ورد فى النص من أن تلك هى السبيل التى كان ينتهجها دائما أصحاب القصائد هو أمر لا يوافقه الواقع، إذ هناك قصائد جاهلية كثيرة جدا لم يجر فيها ناظموها على

هذه الخطة، بل تراهم يدخلون فى موضوعهم مباشرة، أو يستهلون شعرهم بشىء آخر غير الوقوف على الأطلال: كالنسيب مثلا كما فى قول المسيّب بن عَلَس:

كَلِفْتُ بِلَيْلَى خَدِينِ الشبا   بِ وَعالَجْتُ مِنها زَمانًا خَبالا

أو الحديث عن فراق الحبيبة لانتقالها مع قبيلتها إلى منزل آخر كما فى قصيدة بشامة بن الغدير التى مطلعها:

إن الخليط أَجَدّ البَيْن فابتكروا   لنيّةٍ ثم ما عَاجُوا وما انتظروا

أو بالحديث عن السهاد ومراعاة النجوم ومقاساة الأرق والقلق، ومنه قصيدة النابغة المشهورة: "كِلِينى لهمٍّ يا أُمَيْمَةُ ناصب" وقصيدة عروة بن الورد: "أَرِقْتُ وصُحْبَتِى بمَضِيقِ عمقٍ" وقصيدة الممزق العبدى:

أَرِقْتُ فَلَم تَخْدَع بِعَيَنَى وَسْنَةٌ   وَمَن يَلْقَ ما لاقَيْتُ لا بُدَّ يَأْرَقِ

أو بالرد على عتاب زوجته له على ما يهينه من مال على الفقراء والمساكين مما ترى أن البيت أولى به كما هو الحال فى بعض قصائد حاتم الطائى، أو على تركه بيته وأسرته والانطلاق فى الأرض كما فى بعض أشعار عروة بن الورد، أو على احتفاظه بفرسه رغم حاجة البيت إلى ثمنه كما فى قصيدة ابن المضلّل:

باتَتْ تَلُومُ على ثَادِقٍ   لِيُشْرَى، فَقَدْ جَدَّ عِصْيانُها

أو بوصف الخمر مثلما هو الأمر فى معلقة عمرو بن كلثوم التى يبدؤها بالحديث عن الخمر ثم يخرج منه إلى الفخر بنفسه وبقومه والتحدى للملك الحِيرىّ الذى ظن أن بمكنته النيل من كرامة الشاعر وأمه فكان فى ذلك حتفه الوَحِىّ، أو بالتحسر على أيام الشباب التى انصرمت ولم يعد لها من رجوع كما فى قصيدة علقمة بن عبدة التميمى: "طَحَا بكَ قلبٌ فى الحِسَان طَرُوبُ"... وغير ذلك من الابتداءات، وإن كان افتتاح القصيدة بالوقوف على الطلل أشهر من غيره من تلك الافتتاحات. وحتى إذا وقف الشعراء على الأطلال فإن كثيرا منهم لا يُعْقِبون ذلك

بالرحلة لممدوح أو غيره كما هو الوضع فى معلقة عنترة والملك الضِّلِّيل مثلا. كذلك فكثير من هذا الشعر لا يزيد على أن يكون تصويرا لتجربة ذاتية حقيقية أو متوهَّمة لا صلة بينها بتاتا وبين الأغراض الشعرية التقليدية ولا البناء الفنى الذى تحدث عنه ابن قتيبة بأى حال. ومن ذلك بعض أشعار الشَّنْفَرى التى يصف فيها لقاءه بالغول وعراكه معها.

واضحٌ إذن أن ما قاله ابن قتيبة لا يقتصر على شعر المديح، بل يقع فى شعر المديح وفى غيره. وحتى فى شعر المديح فإنه لا يقع عليه كله بل على بعضه فقط. أى أن ما يحسبه كثير من الباحثين بنية صارمة يتبعها الجاهليون والقدماء عموما فى بناء القصيدة لم يكن فى الحقيقة كذلك، بل كان يراعَى فى بعض قصائد المديح وحَسْب، وإن كان لا يقتصر عليها بل يَشْرَكها فيه كثير من القصائد غير المَدْحِيّة أيضا كمعلقة امرئ القيس، التى يتباهى فيها بمغامراته اللاهية مع النساء ويصف الحصان والسحاب والسيل، وكمعلقة طرفة، التى يستهلها بالوقوف على أطلال خَوْلة رغم أنها ليست فى المديح ولا حتى فى الهجاء أو الرثاء أو أى موضوع من موضوعات الشعر التقليدية، بل فى التعبير عن التمرد على التقاليد والحيرة فى فهم الحياة، وكمعلّقة عنترة بن شداد، التى يفخر فيها بشجاعته وفروسيته أمام حبيبته ويرسم صورة حانية لأَدْهَمه الذى اشتكى له حَرّ القتال وود لو يستطيع أن يرفع صوته بالكلام الواضح المبين كما يفعل البشر لولا عجزه عن التعبير اللغوى المقصور على أولئك البشر...

وقد كان د. شوقى ضيف أكثر دقة وحذرا فى حديثه عن أسلوب الشعراء الجاهليين فى نظم قصائدهم، إذ ذكر فى كتابه: "الفن ومذاهبه فى الشعر العربى" أنهم "كانوا يحرصون فى كثير من مطولاتهم منذ العصر الجاهلى على أسلوب موروث فيها، إذ نراها تبتدئ عادة بوصف الأطلال وبكاء الدِّمَن ثم تنتقل إلى وصف

رحلات الشاعر فى الصحراء، وحينئذ يصف ناقته التى تملأ حسه ونفسه وصفا دقيقا فيه حذق ومهارة، ثم يخرج من ذلك إلى الموضوع المعين من مدح وهجاء أو غيرها. واستقرت تلك "الطريقة التقليدية" وثبتت أصولها فى مطولاته الكبرى على مر العصور". فهو، كما نرى، يقول إنهم كانوا يفعلون ذلك فى كثير من مطوّلاتهم لا فيها كلها ولا فى المدائح منها فحسب. وهذا، كما قلنا، أقرب إلى الواقع مما جاء فى نص ابن قتيبة آنفا، هذا النص الذى فهمه نيكلسون على حرفيته فأساء الفهم والتقدير، إذ كتب زاعما أن الشاعر الجاهلى لم يكن أمامه أى اختيار فيما يخص النظام الموسيقى للقصيدة العربية أو فى اختيار موضوعاته وأسلوب معالجتها، ولم يكن يجرؤ من ثم على الخروج على شىء من ذلك، وإن عاد فاستثنى بعض الحالات من هذه "التقاليد الجامدة" على حد تعبيره فى كتابه: "A History of Arabic Literature".

فهذا هو بناء القصيدة العربية (أو بنيتها) عند بعض نقادنا القدامى. وقد نبهنا إلى أن هذه البنية لا تتحقق لكل القصائد بل لبعضها فقط، وأغلب ما يكون ذلك فى شعر المديح، وهو ما يصدق أيضا على بنية الحكاية كما استخلصها فلاديمير بروب، إذ هى تتكون عنده من عدد من العناصر غير ثابت، بل يمكن أن يتقلص فى بعض الحكايات إلى اثنين فحسب، أو يزيد حتى يتجاوز الثلاثين. على أن نقادنا القدامى لم يقفوا عند استخلاص بنية القصيدة كما فعل بروب فى بنية الحكاية، بل عملوا على تفسيرها نفسيا واجتماعيا، إذ ذكروا مثلا ميل النفوس إلى النسيب واضطرار القبائل العربية دائما إلى الارتحال بحثا عن الماء والكلإ فى مواقع جديدة.

ومن أوائل الدارسين العرب الذين تناولوا الشعر العربى على أساس بنيوى د. كمال أبو ديب، الذى يصف الاستمرار فى تناول الشعر الجاهلى على الأسس التى كان يرتكز عليها ابن قتيبة ود. طه حسين ود. شوقى ضيف بأنها "من السذاجة بمكان" حسبما جاء فى كتابه: "دراسة الشعر الجاهلى"، ومن ثم يعلن أنه سيستعين فى

دراساته هذه بخمسة تيارات بحثية متميزة فى هذا القرن، وهى التحليل البنيوى للأسطورة، والتحليل التشكيلى للحكاية، ومناهج تحليل الأدب المتشكلة فى إطار معطيات التحليل اللغوى والدراسات اللسانية والسيميائية، والمنهج النابع من بعض المعطيات الأساسية فى الفكر الماركسى، وهو المنهج الذى يولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبى والبنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية، وكذلك تحليل عملية التأليف الشفهى فى الشعر السردى ودور الصيغة فى آلية الخلق، مع التصرف فى هذه المناهج حسب ظروف البحث. ولكن سوف يلاحظ القارئ أن هذا كله ليس سوى دعاوى فارغة من المضمون ومن العلم ومن المنطق ومن الفهم جميعا.

ويؤكد د. أبو ديب أن هناك درجة كبيرة من الشبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية. فالقصيدة، مثلَ الحكاية، تتألف هى أيضا من وظائف قد تصل إلى إحدى وعشرين، وقد تتقلص إلى وظيفتين ليس غير. إلا أنه يستدرك قائلا إن ثمة فرقا جوهريا بين بنية القصيدة وبنية الحكاية يتمثل فى أن ترتيب الوظائف فى القصيدة متغير هو أيضا كعددها، أما فى الحكاية فثابت لا يتغير، وإن كان قد فاته أن يشير إلى أن هذا العدد يختلف من محلل إلى آخر نوعًا وكَمًّا، إذ يقول بعضهم إن عناصر الحكاية الشعبية خمسة فقط فى حين يبلغ بها آخر إلى واحد وثلاثين، وعندما يغيب عنصر أو أكثر يقدرونه تقديرا ولا يقرون بأن العدد فى هذه الحكاية أو تلك ناقص. كما لاحظ أبو ديب أن لكل وظيفة فى الشعر الجاهلى تقريبا، مثلما هو الحال فى الحكاية، نقيضا يمثل تجاوزا أو حلا لها: فالتحريم يقابله الانتهاك، والإحساس بالنقص يقابله إشباع هذا النقص... وهكذا، وهو ما يسميه بالانتظام الثنائى الضدى.

ثم يقول إن "التعميمات السائدة حول بنية القصيدة الجاهلية هى فى أساسها ذات طبيعة انطباعية لأنها تصدر عن قراءة لعدد محدود من القصائد"، وهذا العدد

المحدود لا يصلح أن يكون ممثلا حقيقيا لهذا الشعر. ثم يضيف قائلا إنه قام بتحليل مائة وخمسين قصيدة جاهلية مكنته "أن يميز تحت الخيوط المعنوية المتعددة (أى الموتيفات) والحركات الكثيرة المختلفة للخيوط المضمونية فى الشعر الجاهلى تيارين من التجارب الجذرية يشكلان ثنائية ضدية: التيار الأول تيار وحيد البعد يتدفق من الذات فى مسار لا يتغير مجسدا انفجارا انفعاليا يكاد أن يكون لازمنيا وخارجا عن السيطرة لا يُكْبَح، أما الثانى فهو تيار متعدد الأبعاد، أو هو بالأحرى نقطةُ التقاء ومصبٌّ لروافد متعددة لتيارات تتفاعل وتتواشج، ويكتمل التبلور النهائى لهذا النمو فى سياق زمنى، ويجسد عملية خلق للفاعليات المعاكسة وتحقيق التوازن بين الأضداد فى الوعى". ويتجسد التيار الأول، كما يقول، فى سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة، ويتحقق ذلك فى قصائد الهجاء والغزل والرثاء وبعض الخمريات... إلخ، على حين يمثل النمط الثانى مستوى من التجربة أعمق فى دلالاته الوجودية من النمط الأول حيث "يتواشج الاحتفاء بالحياة ويلتحم مع إحساس مأسوى بحتمية الموت والطبيعة اللانهائية للحياة ذاتها". ورغم أن التيار الأول قد يتخذ بنية ذات شريحة واحدة أو بنية متعددة الشرائح فإن التيار الثانى لا يتشكل إلا فى بنية من التنوع الأخير. وهو يرى أن أية قصيدة هجائية يمكن أن تمثل التيار الأول ذا البنية الوحيدة الشريحة، بينما تمثل عينيةُ أبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أولاده هذا التيارَ نفسَه فى حالة البنية المتعددة الشرائح. أما التيار المتعدد الأبعاد فإن المثال الأكمل له فى نظره هو معلقة لبيد.

ومع ذلك كله نرى الدكتور أبو ديب فى موضع آخر من كتابه يقول ما مُفَادُه أن من المحتمل وجود أنماط بنيوية أخرى فى الشعر الجاهلى غير هذه الأنماط الثلاثة. يقول هذا بالرغم من أن مفهوم البنية يقتضى العموم، إذ رأينا كيف يذكر بروب أن هناك بنية واحدة للحكاية الشعبية فى جميع أرجاء العالم، بينما بنية القصيدة الجاهلية

وحدها قد بلغ عددها عند الدكتور أبو ديب ثلاثا، ولا يزال الباب مفتوحا أمام بنى أخرى. بل إنه ليطلق على كل قصيدة يحللها اسما خاصا بها يوحى أن لكل من هذه القصائد بنية خاصة بها لا تشاركها فيها غيرها: فمعلقة لبيد تسمى: "القصيدة المفتاح"، ومعلقة امرئ القيس: "القصيدة الشبقية"... وهكذا. وقد ذكر هو نفسه أن تجليات البنية فى الشعر الجاهلى من الكثرة بحيث "تجعل الحديث عن بنية ثابتة للقصيدة الجاهلية عبثا يفتقر إلى أدنى شروط العلمية والمعرفة الشمولية". كما عاد إلى هذا المعنى فى موضع آخر من الكتاب فأكد أن الدراسة التحليلية الإحصائية قد كشفت زيف الإيمان بأن للنص الجاهلى بنية ثابتة أو طاغية. صحيح أنه كان يرد بذلك على ما قاله ابن قتيبة من وجود بناء ثابت للقصيدة العربية القديمة، لكن هذه الملاحظات هى من العمومية بحيث تندرج تحتها أية محاولة للوصول إلى بنية واحدة للقصيدة الجاهلية. ورغم ذلك كله فإننى أرى أن هذه هى النتيجة الوحيدة الإيجابية للبحث، إذ ليس البناء الفنى لأى جنس أدبى شيئا جامدا ثابتا، بل هو صورة تتغير وتتطور فى الزمان والمكان كما هو مشاهد: يستوى فى هذا الشعر وفن القصص والفن المسرحى. وهذه فى الواقع ضربة مصمية للاتجاه البنيوى فى النقد الأدبى، وممن؟ من واحد من أشهر دعاته فى العالم العربى!

كذلك يرى أبو ديب أن ثمة احتمالا لتشكيل المعلقات بنية واحدة تتمثل فيها الرؤية المركزية الثقافية فى استجابات مختلفة من نص إلى نص للأسئلة الأساسية فى الوجود الجاهلى. والمعروف أن المعلقات تختلف فى موضوعاتها واهتماماتها، وهذا يصدق على كثير جدا من قصائد الجاهلية، فكيف يا ترى يمكن تصنيفها حسب ما قاله؟ وثمة ملاحظة أخرى تتمثل فى أنه يذكر فى بداية الكتاب أن للقصيدة الجاهلية وظائف مثلما للحكاية الشعبية وظائف، لكنه عند تحليل ما حلل من قصائد جاهلية لا يأتى بذكر لهذه الوظائف البتة بل يتحدث عن الوحدات التكوينية والحركات

والجمل اللغوية وحزم العلاقات... إلخ، وهو ما يعنى أن الأمر لا يخرج عن حدود الكلام والادعاء.

ويكثر د. أبو ديب من ذكر ما يسمَّى بـ"الثنائيات الضدية" ويحرص على إبرازها فى القصائد التى يحللها كالموت والحياة، والجفاف والطراوة، والصمت والضجة... إلخ، معلقا عليها أهمية شديدة، إذ يرتكز عليها فى تفسير النص الشعرى. وفى بعض الأحيان لا تستحق هذه الثنائيات ذلك الاهتمام الذى يوليه الناقد إياها، وأحيانا أخرى نحس أن الكاتب يستنطق النص هذه الثنائيات كَرْهًا دون أن يكون لها وجود فيه. فمثلا أين التضاد بين "المحلّ" و"المُقَام" أو بين "الظباء" و"النعام" أو بين "النُّؤْى" و"الثُّمَام" أو بين "الصُّلْب" و"السَّنَام" أو بين "اللهو" و"النِّدَام" (أى المنادمة) أو بين "السُّنَّة" و"الإمام" فى الأبيات التالية من معلقة لبيد:

عَفَتِ الدِّيَار محلُّها فمُقَامُها — بِمِنًى تأبَّدَ غَوْلُها فرِجَامُها
فعَلاَ فروعُ الأَيْهُقَان، وأَطْفَلَتْ — بالجَلْهَتَيْنِ ظباؤُها ونَعَامُها
عَرِيَتْ، وكان بها الجميعُ، فأَبْكَرُوا — منها، وغُودِرَ نُؤْيُها وثُمامُها
بِطَلِيحِ أسفارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً — منها، فأَحْنَقَ صُلْبُها وسَنَامُها
بل أنت لا تدرين كم من ليلةٍ — طَلْقٍ لذيذٍ لَهْوُها ونِدَامُها
من معشرٍ سَنَّتْ لهم آباؤهم — ولكلِّ قومٍ سُنَّةٌ وإمَامُها؟

ليس ذلك فحسب، بل إن العلاقة فى عدد من هذه الثنائيات هى، على العكس، علاقات تواؤم لا تضاد كما هو واضح. كما أن القصد من التضاد فى بعض الحالات الأخرى إنما هو إبراز الشمول كما فى قول الشاعر:

دِمَنٌ تجرَّمَ، بَعْدَ عَهْدِ أنيسِها، — حِجَجٌ خَلَوْنَ: حلالُها وحرامُها

ذلك أنه يريد أن يقول إن أعواما كاملة قد انقضت منذ ذلك الحين بأشهرها الحلال وأشهرها الحرام معا. ومثل ذلك البيت التالى أيضا:

مــــن كـــل ســــاريةٍ وغـــادٍ مُدْجِـــنٍ وعَــــشِيَّةٍ متجـــــاوبٍ إرزامُهــــــا

كذلك فإن التفرقة بين السباع من جهة والظباء وحمار الوحش من جهة أخرى على أساس أن الأولى تدمّر وتقتل، والأخرى تنشر الحياة وتجددها، تفرقة غير مقنعة، فالسباع أيضا تنشر الحياة وتجددها. أليست تتزاوج وتتكاثر مثل الظباء وحمير الوحش سواء بسواء؟ وبالمثل يمكن النظر إلى العلاقة بين الأطلال فى بداية معلقة امرئ القيس والمطر والسيل فى نهايتها على نحو يخالف نظرة د. أبو ديب إليها، فهو يرى أن هناك ثنائية ضدية بين "سكون الأطلال واندثارها" و"الحيوية الغامرة والجارفة فى عاصفة المطر والسيل"، وهى رؤية تُغْفِل أن السيل الذى تصفه أبيات الملك الضليل إنما هو سيل جارف مهلك: فهو "يَكُبَ على الأذقان دَوْحَ الكَنَهْبل"، ويُنْزِل العُصْمَ من قمم الجبال كُلَّ مَنْزِل، ويقتلع جذوع النخيل، ويهدم البيوت إلا ما كان مَشِيدًا منها بجَنْدَل، فضلا عن إغراقه السباع. بل إن ثَبِيرًا، ذلك الجبل الشاهق الضخم، يبدو فى عرانين وَبْلِهِ وكأنه "كبيرُ أناسٍ فى بِجَادٍ مُزَمَّل"، أى شيخ ضعيف متهالك قد تلفف فى بجاده من شدة القرّ، وهى صورة أبعد ما تكون عن الحيوية الغامرة. صحيح أن هناك بيتا يتحدث عن انطلاق مَكَاكِى الجِوَاء غِبَّ تهطال المطر تملأ الفضاء بصوتها العذب، لكن هذا البيت يبدو غريبا وسط صور الدمار التى خَلَّفها السيل وراءه.

ونفس الشىء ينطبق على ما يخلعه د. أبو ديب من ثنائية ضدية على فعل الأمر الذى يفتتح به امرؤ القيس معلقته: "قفا"، إذ يقول: "تبدأ القصيدة الشَّبَقِيّة بفعل أمر فى صيغة المثنى: "قفا"، ويقتحم هذا الأمر خيال المتلقى من الوهلة الأولى بثنائية ممثلة فى وجود صاحبين، وبتضادٍّ يتمثلُ فى "أنا فى مقابل الآخر"... إلخ. ذلك أن الثنائية الضدية، حسب الأمثلة التى قدمها لنا، تقتضى أن يقترن التضاد بالتثنية فى شىء واحد لا أن يقع كل منهما على شىء مختلف كما هو الحال هنا: فالتثنية فى هذا المثال

متحققة فى الشخصين اللذين يتجه إليهما الشاعر بالخطاب، ومن ثم كان ينبغى أن يكون التضاد بينهما هما أيضا لا بينهما وبين الشاعر من جهة أخرى. وهذا بطبيعة الحال إن كان ثمة تضاد بين الشاعر ورفيقيه وهو ما لا وجود له، إذ الثلاثة يجمع بينهم البكاء من ذكرى الحبيب والمنزل. أى أننا لسنا بإزاء "أنا فى مقابل الآخر" بل بإزاء "أنا مع الآخر". وهكذا يتضح لنا تهافت الأفكار التى يطرحها د. أبو ديب.

والآن فلننتقل إلى أنواع البنية التى ذكرها للقصيدة الجاهلية: فمن ذلك "البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد"، وقد مثل لها ببائية امرئ القيس:

أرانا مُوضِعِين لأمرِ غَيْبٍ ونُسْحَر بالطعامِ وبالشرابِ

وسِرُّ وَصْفِها بأنها "ذات تيار وحيد البعد" أنها تدور من أولها إلى آخرها على معنى حتمية الموت لا غير، على عكس معلقة لبيد التى ينتظمها تياران: تيار حتمية الموت، وتيار الانتصار على الموت كما يقول. أما كونها "وحيدة الشريحة" فلأن الشاعر فيها لا يتحدث إلا عن وجود واحد هو وجوده فقط، بخلاف ما عليه الوضع فى عينية أبى ذؤيب، التى تدور كلها هى أيضا على معنى حتمية الموت مع تصوير ذلك من خلال الحديث عن عدة وجودات تعرضت كلها للهلاك: وهى أولاده، والحمار الوحشى، والثور الوحشى، والبطلان المتحاربان. أى أن كل وجود يمثل شريحة من الشرائح المشار إليها.

بيد أن القراءة الفاحصة للنصوص الشعرية التى أوردها الكاتب تؤدى إلى نتائج مختلفة عما توصل هو إليه: فمثلا يمكن تفسير بائية امرئ القيس على أنها تحدٍّ للموت وعدم مبالاة به لا استسلام عاجز له، إذ يبدو لى أن عذل العاذلة المذكور فى القصيدة إنما هو من أجل تعرض الشاعر للأخطاء المبيرة رغبة فى الانتقام لمقتل أبيه واسترداد ملكه الضائع، فهو يقول لها: إننى أعلم أننى أتقحم غمرات الموت، ولكن ماذا أفعل وقد مات أبى، ولا بد من الثأر له ممن قتلوه؟ لقد ورثتُ شرف الأصل

ومكارم الأخلاق عن آبائى وأسلافى، وهذا الشرف وهذه المكارم توجب على أن أتحدى الموت ولا أعمل له أى حساب. فأنا ميت ميت عاجلا أو آجلا، فلأبادر بنفسى الموت إذن غير هياب. وهذا معنى قوله:

وكـلُّ مكـارم الأخـلاق صـارت إليــه همتــى، وبــه اكتســابى
فــبعضَ اللــوم عــاذلتى، فــإنى ســتكفينى التجــاربُ وانتســابى
أَبَعْـدَ الحـارثِ الملـكِ ابـن عمـرٍو وبعــد الخــير حُجْــرٍ ذى القبــابِ
أُرَجِّـى مـن صروف الـدهر لِينًـا ولم تغفــل عــن الــصُّمِّ الهِـضَابِ؟
وأعلــم أننــى، عَــمَّا قريــبٍ، سأَنْــشَب فى شَــبَا ظُفُــرٍ ونــابِ
كــما لاقَــى أبــى حُجْــرٌ وجَــدِّى ولا أَنْــسَى قتــيلا بــالكُلاَبِ

كذلك يلفت النظر، فى تحليل د. أبو ديب لهذه القصيدة، وقوفُه عند اسم جد الشاعر: "الحارث" محللا إياه تحليلا لغويا للاستعانة به على تفسير القصيدة، إذ يقول: "فالحارث يُشْتَقّ من الحرث، والحراثة رمز للجهد الإنسانى لإخضاع الطبيعة وتجاوز خضوع الإنسان لفاعلية الزمن المدمرة بتحويل الأرض إلى مصدر للغذاء يعطى القوت خارج الدورة الموسمية. وفى شق اسم الحارث بالصفة "الملك" تكتسب هذه الصفة أهمية جذرية، إذ إن كونه ملكا خَلْقٌ لنمطٍ وَصَلَ ذروة الإنجاز والتحقق، فهو يملك فعلا، فى مقابل الشاعر الذى يركب فى اللُّهَام المَجْر من أجل أن يملك". وأحسب أن هذا إبعاد فى النُّجْعَة خلال بيداء الوهم، فـ"الحارث" هو اسم لجد الشاعر سماه به أبوه، وليس اسما خلعه عليه حفيده امرؤ القيس كى يضفى عليه هذا المعنى الذى ذكره الكاتب. ونحن نعرف أن معانى أسماء الأعلام لا تنطبق فى كثير من الأحيان على أصحابها، وإلا لكان كل من اسمه مثلا "كريم" أو "شجاع"أو "أسد" كريما فعلا وشجاعا ومهيبا جليلا، وهو ما لا يقول به أحد.

بل إن عدم التطابق هو أوضح ما يكون فى حالة الحارث بن عمرو، فقد كان ملكا، والملوك لا تحرث ولا تزرع ولا تصنع لأنها لا تشتغل بأيديها. ثم أين كان الحارث بن عمرو، وأين كان ملكه حين نظم امرؤ القيس هذه الأبيات؟ الواقع أنه كان قد هلك، وهلك معه ملكه. أقول هذا لأن الكاتب قد تكرر وقوفه على هذا النحو أمام أسماء الأعلام فى كل قصيدة حللها حتى لو كانت أسماء مواضع، كما فعل مع اسم "مدافع الريان" (فى معلقة لبيد)، و"المقراة" و"دارة جلجل" (فى معلقة امرئ القيس) مثلا: فهو يرى أن "الريان" يدل على الرى، مع أن مدافع الريان فى الواقع قد "عُرِّى رسمها خلقا" كما يقول لبيد، أى أنها جفت ودرست وانطمست معالمها. و"المقراة" مشتقة عنده من مادة "ق ر ر"، التى تشير، كما يقول، إلى مكان يتجمع فيه الماء منسابا من أماكن أكثر علوا، مع أن هذه الكلمة مشتقة فى الحقيقة من "ق ر ى" لا "ق ر ر" كما هو ظاهر بيّن... إلخ. وكل هذا يؤكد أن الأمر هنا جعجعة وجهل أكثر منه طِحْنًا وعلما.

وإن الإنسان ليتساءل: أهذا كل ما خرج به ناقدنا البنيوى من مسح الشعر الجاهلى ودعكه وعصره، وبعد تلك الطنطنة المصمة للآذان وذلك التهكم المقيت بابن قتيبة وطه حسين وشوقى ضيف وأمثالهم من النقاد الكبار؟ وماذا بعد أن تنزل عليه الوحى بأن هناك بنًى ثلاثا أو أربعا أو خمسا أو عشرا أو عشرين أو حتى مائة أو حتى ألفا للشعر الجاهلى؟أى ضوء سيلقيه هذا على قصائد ذلك الشعر بحيث يصبح فهمنا لها أعمق وأوسع، وتذوقنا أرهف وأقدر على التدسس إلى مواطن الروعة والإبداع فيها؟ إن كل جهده، إن وافقناه عليه، لا يخرج عن جهد التصنيف وإلصاق البطاقات كما يفعل بائع التوابل حين يلصق ورقة على هذا الإناء تقول: "كمون"، وورقة على ذلك الوعاء تقول: "فلفل"... وهلم جرا.

ولقد رأيناه يقول بحتمية الموت والانتصار عليه فى آن، وكان من بين القصائد التى رأى فيها ذلك معلقة امرئ القيس التى تبتدئ بالوقوف على الأطلال، والأطلال تمثل الاندثار فى نظره، وتنتهى بوصف السيول التى غمرت كل شىء مما يدل عنده على الحياة والحيوية. فبالله كيف تمثل الأطلالُ الاندثارَ؟ أوَقد مات أهلها؟ أبدا، كل ما هنالك أنهم رحلوا إلى موطن آخر. ثم إن الرياح تتلاعب بهذه الأطلال، والرياح فى حد ذاتها لا يمكن أن تكون رمزا على الفناء، كما أن تلك الأطلال تصبح بعد رحيل القبيلة عنها مسرحا للعِين والآرام وغيرها من حيوانات الصحراء، فكيف يقال إنها تمثل الاندثار؟ ولو افترضنا أنها فعلا تمثل الاندثار والفناء فهل تصلح السيول الجارفة التى تأخذ كل شىء فى طريقها وتقلع الأشجار وتهدف البيوت وتغرق السباع إلى آخره كما جاء فى القسم الأخير من المعلقة أن تكون رمزا على الحياة والحيوية؟ إن كل ما يمكن أن يقال هو أن الأطلال تبث الوحشة والرهبة فى النفوس، وهو نفسه ما يشعر به الإنسان حين يجد نفسه وسط هذا العنفوان الذى يهجم به السيل على كل شىء فيدمره تدميرا. كل ما فى الأمر أن وحشة الأطلال هى وحشة الحزن، أما وحشة السيول فهى وحشة الرعب، فليس فى القصيدة، كما ترى، تياران ولا شريحتان ولا يحزنون.

ولقد كان تطبيق المنهج البنيوى أكثر انتشارا فى مجال التنظير حول الفن القصصى، وهو ما يسمى عند البنيويين بـ"السرديات". ونبدأ بالأسطورة أحد الفنون السردية، وفيها يقول د. حسام الخطيب: "يرجع اهتمام شتراوس بتحليل الأسطورة التى ألف فيها كتابا من ثلاثة أجزاء ضخمة تحت عنوان "منطق الأسطورة: mythological" إلى أن الأسطورة تجمع كل خصائص الفكر الإنسانى. فالأسطورة لا تتعامل مع الحقائق إلا من خلال الرمز الإشارى، وهى تجمع بين كل خصائص الفكر الإنسانى، وهى تجمع العناصر المتفرقة، ثم هى قادرة على تكوين العلاقات

بين العناصر المختلفة. ولهذا فقد حدد ليفى شتراوس هدفه من تحليل الأسطورة بقوله: إننى لا أدعى أننى أبين (من خلال تحليل الأسطورة) كيف يفكر الإنسان من خلال الأسطورة، ولكننى أسعى لأن أبين كيف تفكر الأسطورة فى عقل الإنسان دون أن يكون واعيا بالحقائق.

والآن كيف يحلل ليفى شتراوس الأسطورة؟ إنه يحللها وفقا للتحليل الموسيقى ووفقا للتحليل اللغوى: فالموسيقى، ومثلها اللغة، تتكون، على نحو بناء الأسطورة، من عناصر أفقية وعناصر رأسية: فالعناصر الأفقية فى الموسيقى هى الميلودى، والعناصر الرأسية هى الهارمونى، وكلاهما يكون النغم الموسيقى المتكامل. واللغة أفقية، أى تركيبية عندما ترص الكلمات بعضها بجانب بعض، وهى فى الوقت نفسه رأسية متمثلة فى وحدات وفى تشكيلات هذه الوحدات ذات العلاقات المتعارضة أو المتوافقة أيا كان مكانها من التعبير.

وتحليل شتراوس لأسطورة أوديب مشهورة، ومع ذلك فنحن نسوقه للقارئ باختصار لكى تتضح فكرة البناء كاملة عند شتراوس. وتتلخص أحداث نص أسطورة أوديب الذى اختاره شتراوس من هذه الأحداث المتسلسلة التالية:

١ - كادموس يبحث عن أخته أوروبا، التى اغتصبها زيوس.

٢ - كادموس يقابل التنين ويقتله.

٣- يولد من أسنان التنين المخلوعة الإخوةُ الإسبرطيون ويقتل بعضهم بعضا.

٤ - أوديب يقتل أباه لايوس الذى يعد أحد خلفاء كادموس فى الحكم على طيبة.

٥ - أدويب يقتل أبا الهول (أو أن أبا الهول ينتحر بعد أن حل أوديب لغزه).

٦ - أوديب يتزوج أمه بعد أن يعتلى عرش طيبة خلفا لأبيه لايوس.

٧- إيتوكليس يقتل أخاه بولينيكس، وهما ابنا أوديب من أمه جوكاستا.

٨- أنتيجون تدفن أخاها بولينيكس على الرغم من أن هذا كان محرما عليها، وعلى الرغم من تحذير خالها كريون لها.

هذه الأحداث يرتبها ليفى شتراوس فى نظام أفقى ورأسى بحيث يقدم النظام الأفقى أحداث الأسطورة متسلسلة تسلسلا زمنيا، فى حين يقدم النظام الرأسى بنية الأسطورة. وبذلك يكون التحليل على النحو التالى:

(١)	(٢)	(٣)	(٤)
١ - كادموس يبحث عن أخته	....	....	لابداكوس (والد لايوس) معناه الأعرج
٢ -	....	كادموس يقتل التنين	لايوس (والد أوديب) يعنى مشلول اليمين
٣ -	الإخوة الإسبرطيون يقتل بعضهم بعضا	....	أوديب يعنى صاحب القدم المتورمة
٤ -	أوديب يقتل أباه	....	....
٥ -	....	أوديب يقتل أبا الهول	....
٦ - أوديب يتزوج أمه	....	....	....

٧ -	إيتوكليس يقتل أخاه	....	....
٨ - أنتيغون تدفن أخاها	....	....	....

وعلى كل فنحن هنا بإزاء أربعة أعمدة. وتمثل الأعمدة الثلاثة الأولى أحداث الأسطورة إذا ما قرئت فى نظامها الأفقى متسلسلة حسب أرقام الأحداث، ولكن كل عمود يحمل فى ذاته مجموعة من الوحدات المتناسقة حول معنى واحد، وإن اختلفت تشكيلاتها: فالعمود الأول يمثل المبالغة فى قرابة الدم، أما العمود الثانى فيمثل الاستهانة بقرابة الدم، والعمود الثالث يقول إن الإنسان تغلب على الوحش المهول فقتله أو تسبب فى قتله، أما العمود الرابع فهو لا يقول شيئا أكثر من تفسير معنى الأسماء، وهى كلها تشترك فى أن هذه الشخوص لا تستطيع، بسبب إصابة ما، السير على نحو عادى.

فإذا كانت عناصر عمود لا تقدم دلالة واحدة فما علاقة دلالات الأعمدة بعضها ببعض؟ هنا يوضح ليفى شتراوس أن العلاقة بين العمودين الأول والثانى علاقة متعارضة ومتكاملة فى الوقت نفسه. فالمبالغة فى تقدير القرابة تقابلها المبالغة فى عدم تقديرها، كما أن قتل الوحش يقابله عدم قدرة الإنسان على الحركة الطبيعية. ولكننا عند هذا الحد لا نستطيع أن نفهم للأسطورة معنى، ولا بد إذن من العودة إلى مرجع آخر أسطورى يوضحها، وهذا المرجع هو المعتقد. فقديما كان الإغريق يعتقدون بالخلق الآلى للإنسان، بمعنى أن الإنسان يُخْلَق من أسنان التنين بعد خلعها. كما كانوا يعتقدون أن الإنسان يخرج من فجوة فى باطن الأرض يقف عليها الوحش المهول حارسا، حتى إذا برز الإنسان فى هذه الظاهرة على نحو جدلى بحيث يصل إلى

حل يتنافى مع الفكر القديم كان يتحتم عليه أن يقتل الوحش، أى يختفى التنين كسبب، أو لنقل: الفكر القديم، وهو الوسط... بين الطبيعة والحضارة.

على أن هذا الحل أثار مشكلة أخرى عندما تساءل الإنسان: فإذا كنت لم أُخْلَق على هذا النحو فكيف خُلِقْتُ إذن؟ أو بالأحرى مِمَّ خُلِقْتُ؟ وتكون الإجابة عن هذا أنه خُلِق من إنسان. ولكن هل خلق من إنسان أم إنسانين؟ هنا تعبر الأسطورة عن هذه الحيرة بتخبط أوديب الجاهل بالحقيقة فتجعله يقتل أباه ويتزوج أمه. فلما عرف الحقيقة بعد ذلك بأن الذى قتله كان أباه وأن التى تزوج بها كانت أمه كان يعنى هذا أنه عرف أنه ولد من رجل وامرأة. فلما اتضحت هذه الحقيقة انتحرت الأم، وسمل أوديب عينيه. ولعل فى هذا دلالة رمزية عميقة لهذه المفارقة، وهى أن الإنسان عندما كان مبصرا لم يكن يرى الحقيقة. فلما عرفها أصبح غير قادر على الإبصار. وهذا يعنى أنه أصبح غير قادر على مواجهة الحقيقة، إذ لم يستطع أن يواجه المجتمع بعد أن ارتكب الشىء المحرم. وفى هذا صراع آخر بين المحلَّل والمحرَّم، وهى الفكرة التى شغلت شتراوس.

ولكن هل يريد شتراوس بذلك أن يقول إن العالم بأسره عرف أساطير حكت عن هذا الموضوع بعينه؟ ليس من الضرورى بطبيعة الحال أن تكون شعوب العالم قد عبرت عن هذا الموضوع على هذا النحو، فربما شغلها هذا الموضوع أو شغلها غيره عنه. المهم أن الإنسان يدرك المتعارضات ويحلها فى أساطيره، وما يلبث هذا الحل الوسط أن يثير متعارضَيْن آخَرَيْن فيجد حلا وسطا لهما... وهكذا دواليك. وبهذا تكون الأسطورة ممثلة لبنية الفكر البشرى لا لمحتوى الفكر البشرى. وبالإضافة إلى هذا فإن ما تقوله الأساطير جمعاء لا يقال بطريق مباشر، أو لا يقال إلا مغلفا بالغموض والرمز. ومع هذا فإن ما تقوله هذه الأساطير هو الحقيقة الإنسانية بعينها. ولعلنا نستطيع أن نتمثل الآن، بعد عرضنا لتحليل شتراوس لأسطورة، كيف نظر

هـذا العـالم الأنثروبولـوجى البنيـوى إلى جميـع الأنـشطة الإنـسانية، وكيـف جمعهـا فى وحدة واحدة على أساس أنها نظم إشارية تنبع من مصدر واحد هو العقل الإنسانى، وكيف توصل إلى العملية الذهنية التى تنظمها".

وبعد أن نقلنا ما كتبه د. الخطيب فى تحليل شتراوس للأسطورة نثنى بالآتى: أولا نلاحـظ أن مـا يـسمى بالترتيـب الأفقـى لأحـداث الأسـطورة لا وجـود لـه فى الحقيقة: فحادثتا قتل الإخوة الإسبرطيين بعضهم بعضا وقتل أوديب أباه مرتبتان رأسيا (لا أفقيا) فى العمود الثانى، وبالمثل نجد حادثتى قتل كادموس للتنين وقتل أوديب لأبى الهول مرتبتين رأسيا (لا أفقيا) فى العمود الثالث، كما أن العمود الرابع لا يدخل فى الترتيب الأفقى ولا فى الترتيب الرأسى.

وثانيـا لا أرى أى تعـارض أو تكامـل بـين أحـداث العمـود الأول وأحـداث العمود الثانى. لنأخذ ما فعله أوديب مثلا: لقد جاء فى العمود الأول أنه تزوج أمه (وهو ما يمثل "المبالغة فى قرابة الدم" حسب تحليل شتراوس)، كما جاء فى العمود الثانى أنه قتل أباه (وهو ما يمثل "الاستهانة بقرابة الدم") وهذا هو التعارض طبقا لشتراوس. لكن تزوج أوديب لأمه لا يمثل فى قليل ولا كثير "المبالغة فى قرابة الدم" كما أن قتله لأبيه لا يمثل "الاستهانة بقرابة الدم" لأن أوديب حين فعل ذلك لم يكن يعرف أن التى تزوجها هى أمه ولا أن الذى قتله هو أبوه، بل على العكس قد بذل كل الجهد لتجنب هذا المصير الذى أكدت النبوءة قبلا أنه واقع لا محالة. كذلك أنا لا أدرى كيف يكون ثمة تكامل بين زواجه بأمه وقتله لأبيه. إننا نقول مثلا إن كلا من الليل والنهار يكمل الآخر لأنهما يكوّنان بهذا التكامل شيئا واحدا هو "اليوم"، فكل منهما هو الوجه الآخر للعمل، أما حادثتا التزوج بالأم وقتل الأب فإنهما لا تشكلان كلا واحدا.

ثم إن شتراوس يخلط بين اسم الشخص وأوصافه على حين أنه مجرد اسم، وليس اسما على مسمى كما يقال: فأوديب مثلا لم يكن متورم القدم رغم أن اسمه يعنى "صاحب القدم المتورمة"... وهكذا. كما أن شتراوس، فى تأويله لعمليتى الزواج والقتل وحادثة الإصابة بالعمى، إنما يمضى مع أوهام لا وجود لها إلا فى رأسه. وإلا فهل يستطيع هو أو غيره أن يثبت أن هذا التأويل صحيح؟ إن كل ما يستطاع قوله، مع التسامح الشديد، هو أنه مجرد اجتهاد، لكنه اجتهاد يفتقر إلى الأساس. ويمكن الحصول على تأويلات أخرى بعدد من يحاولون تحليل هذه الأسطورة. فالأبواب مفتوحة على مصاريعها، ومثلها الأفواه، وليس هناك من يستطيع كَمّ هذه ولا إغلاق تلك، لكن لا يحق لأحد أن يزعم أن ما قاله شتراوس هو كلام علمى.

وبالمناسبة فهذا التحليل البنيوى هو تحليل خاص بشتراوس، وهناك تحليلات أخرى متعددة نختار منها تحليل جوليان جريماس، الذى طبقته د. نبيلة إبراهيم سالم، ضمن تطبيقها له، على الحكاية الشعبية المسماة: "حكاية الصبى والليمونات الثلاث". ونلخص هنا ما قالته فى تحليل تلك الحكاية: كان هناك صبى يخرج كل يوم راكبا حصانه، وكانت أمه تحذره دائما من الذهاب بعيدا خوفا عليه. لكنه لم يعر تحذيرها التفاتا، وأبعد ذات يوم، فداس حصانه امرأة عجوزا جعلها تدعو عليه بعشق الليمونات الثلاث. وفى الحال وقع فريسة لهذا العشق الذى دفعه إلى الضرب فى بلاد الله عَلَّهُ يعرف مكانها، إلى أن قابل شيخا كبيرا حاول أن يَثْنِيَه عن هدفه لما يترصده فى طريقه من أخطار. إلا أن الصبى الذى كان قد أصبح شابا آنذاك صمم على ما يريد، فما كان من الشيخ إلا أن عَرَّفَه بمكانها من الغابة المظلمة التى تقف على مدخلها عدة وحوش مفترسة، وزوده ببعض اللحم كى يقدمه لتلك الوحوش فتنشغل عنه، كما أعطاه فرسا سحريا إذا ركبه طار فى الفضاء فلم يستطع أحدٌ اللحاق

به. غير أنه حذره فى ذات الوقت ألا يشق أيا من الليمونات إلا إذا كان معه مقدار وفير من الماء. فشكره الشاب وتابع طريقه إلى أن أتى الغابة ورأى الوحوش هناك فألقى إليها باللحم الذى شغلها عنه، وركب حصانه السحرى وطار به فوق الأشجار حيث استطاع مشاهدة الشجرة الضخمة التى تتدلى منها الليمونات، فاقتطفها وعاد أدراجه. لكنه لم يستطع مغالبة صبره عن فتحها، ففتح الأولى لتخرج منها فتاة بارعة الجمال بَرَّح بها العطش فماتت قبل أن يستطيع توفير الماء لها لتشرب، ثم فتح الثانية بعد أن كان قد جهز بعض الماء حسب نصيحة الشيخ، لكنه لم يكن ماء كافيا لإرواء ظمإ الفتاة الفاتنة التى خرجت منها، فماتت هى أيضا ولحقت بأختها. أما بالنسبة لليمونة الثالثة فإنه لم يقدم على شقها إلا عند نبع صاف أخذت تعبّ من مائه الفتاة الجميلة التى خرجت منها والتى سحره جمالها ففكر فى تزوجها، لكنه لم يشأ أن يفاجئ بها أهله قبل أن يهيئهم للأمر، فحملها إلى شجرة عالية آمنة ثم سار عائدا إلى أسرته. بَيْدَ أن امرأة عجوزا استطاعت فى تلك الأثناء أن تستنزل الفتاة الجميلة من مكمنها فوق الشجرة وغرست فى رأسها دبوسا تحولت معه فى الحال إلى طائر، ثم أخذت مكانها إلى أن رجع الشاب لاسترداد زوجته، فإذا بالعجوز تقول إنها الفتاة الجميلة، غير أنها كانت مسحورة، ثم عادت الآن إلى حالتها الأصلية. فتقبل الشاب ذلك على مضض وعاد بها إلى بلده حيث أخفاها عن العيون. وبعد عدة حوادث استطاع أن يمسك بالطائر وينزع الدبوس المغروس فى رأسه فإذا به يتحول من طائر إلى فتاته الجميلة التى تركها فوق الشجرة. وعندئذ قتل العجوز، وعاش مع زوجته الشابة الجميلة فى سعادة، وأنجب منها البنين والبنات.

وهذه الحكاية تتكون من وحدات (أو وظائف أو عناصر) أولاها "الخروج" رغبة فى خوض غمار العالم المجهول واكتشافه، وثانيتها "العَقْد" الذى عقده مع نفسه بمجرد وقوعه فى عشق الليمونات الثلاث بأن يصل إليها ويكتشف سرها، وثالثتها

هى هذه "الاختبارات" المختلفة التى مر بها وانتصر فيها قبل بلوغ الغابة واقتطاف تلك الليمونات، ورابعتها (وهى الأخيرة) وحدة "الانفصال عن المجتمع الذى ينتمى إليه ثم اتصاله به"، وذلك بالعودة إليه ليقضى باقى عمره هناك.

وهذه الوحدات (أو الوظائف) الأربع وهى: الخروج والعقد والاختبار (بأنواعه الثلاث) والانفصال عن المجتمع ثم الاتصال به، تمثل بنية العمل القصصى، أيًّا كان نوعه، عند جوليان جريماس. أى أن هذا هو الهيكل العظمى الذى تقوم عليه الأعمال القصصية كلها. فمهما كان نوع العمل، ومهما كان عصره، ومهما كان مؤلفه، ومهما كان موضوعه، ومهما كان المذهب الأدبى الذى يعتزى إليه، ومهما كان مستواه الفنى، فستظل بنيته هى هذه البنية التى لخصناها هنا لا تتغير مهما تغيرت ظروفه حسب تصوره.

والملاحظ أن مفاهيم هذه العناصر (أو الوحدات أو الوظائف) فضفاضة جدا: فالخروج مثلا قد يكون خروجا من بيت أو من مدينة أو من مرحلة عمرية إلى أخرى أو من طبقة اجتماعية إلى غيرها أو من مرحلة دراسية إلى المرحلة التى تليها أو من وضع اجتماعى إلى آخر كالعزوبة والزواج مثلا، وقد يكون خروجا من المجتمع كله... إلخ. ولا شك أن فى ذلك قدرا من التعسف هدفه أن ينطبق المصطلح على كل شىء وأى شىء تقريبا، وهو ما يفقده دقته، والدقة (كما نعلم) هى إحدى خصائص الروح العلمية. فكيف ينسجم هذا مع ادعاء البنيويين أن منهجهم منهج علمى دقيق؟ ومثل ذلك مفهوم عنصر "العقد" فهو يتسع ليشمل مجرد اتجاه الشخص إلى ناحية أو هدف ما حتى لو لم يقصد ذلك، أو مجرد انتوائه أمرا ما أو اتباعه شخصا آخر دون أن تكون هناك فعلا عقد بين طرفين.

ثم إننا لو دققنا النظر لرأينا أن الخروج من شىء هو دخول فى شىء آخر: فالخروج من البيت هو دخول فى الحديقة التى تحيط به أو فى السيارة الواقفة بجواره

أو فى الشارع الذى يضمه مع غيره من البيوت. وبالمثل فالخروج من المراهقة هو دخول فى فترة الشباب، كما أن الخروج من مرحلة المدرسة هو فى ذات الوقت دخول فى مرحلة الجامعة... وهلم جرا. فلماذا ركز ذلك التحليل على الخروج وأهمل الدخول؟ أليس هذا تعسفا، أو فى أقل تقدير: سهوا أو إهمالا لأحد وجهى العملة لحساب الوجه الآخر؟

وثالثة الملاحظات هى أن جريماس عندما وضع تحليله لم ينظر إلا إلى البطل، مع أن العمل القصصى يحتوى عادة على أكثر من شخص، بل أحيانا ما يكون فيه بطلان أو يزيد. وهذا أيضا لون من التعسف أو فى أقل تقدير: لون من السهو أو المحاباة لبعض أشخاص القصة على حساب أشخاصها الآخرين. ورابعة الملاحظات أن العمل القصصى ليس أحداثا فقط (أو "أعمالا" برطانة البنيويين)، بل هناك الوصف والحوار والتحليل النفسى وتيار الوعى... إلخ. فلماذا التركيز على سرد الأحداث فقط وإهمال العناصر القصصية الأخرى؟ فهذا لون آخر من التعسف أو الإهمال أو المحاباة (سَمِّهِ كما تحب). ومما له مغزاه فى هذا السياق أن البنيويين يسمون الفنون القصصية كلها أيا كان نوعها بـ"السرديات". أى أنهم لا يَرَوْن فى الأعمال القصصية إلا سردا فقط.

وخامسا نلاحظ أن العمل القصصى، وبخاصة فى عصرنا، كثيرا ما يخلو من هذه الوحدات أو من معظمها. لنأخذ مثلا رواية تدور حول شك زوج فى زوجته ورصد معاناته النفسية الرهيبة جراء هذا الشك وعجزه، رغم ذلك، عن الانفصال عنها لشدة حبه لها وضعف شخصيته أمام فتنتها الطاغية وما إلى ذلك. فأين الخروج هنا؟ وأين الانفصال عن المجتمع والاتصال به؟ ويمكن أن نشير هنا إلى روايتى "سارة" للعقاد و"دعاء الكروان" لطه حسين، وقصة يوسف إدريس القصيرة المسماة "نظرة"، وهى تدور حول خادمة صغيرة عائدة من الفرن كانت تحمل صوانى كعك

توشك أن تسقط من فوق رأسها لولا أن سارع الراوى إلى مساعدتها وظل يراقبها خوفا عليها وهى تعبر الشارع المملوء بالسيارات ثم تقف قليلا بعد عبورها لمشاهدة بعض الأولاد الذين يلعبون ثم تنزع نفسها من هذه التسلية لتعود إلى البيت خوفا من "ستّها"، اللّهم إلا إذا لجأنا إلى مزيد من التعسف والتعمل والتأويل فوق ما فى التحليل الذى نحن بصدده من تعسف أصلى!

ولنفترض أننا قبلنا هذا التحليل ولم نر فيه شيئا من المآخذ الخمسة الماضية، فإن السؤال ما يلبث أن يقفز أمام أعيننا صائحا: وماذا بعد أن نحلل العمل القصصى ونستخرج بنيته التى تتلخص كما رأينا فى الوحدات الأربع المذكورة: الخروج، والعقد، والاختبار، والانفصال عن المجتمع ثم الاتصال به؟ ما الذى يفيدنا هذا التحليل فى فهم العمل أو تذوقه؟ إن صنيعا كهذا يذكرنا بإنسان يطوف حول العالم لمشاهدة القصور الفخمة فى مختلف البلاد فلا يهمه شىء من روعة منظرها أو إبداع فنها المعمارى أو السحر الذى يكمن فى صنعة أثاثها أو جمال التحف التى تحتويها أو عظمة اللوحات المعلقة على جدرانها أو نفاسة الأبسطة المفروشة على أرضياتها... أو... أو... أو... بل يكون كل همه الوصول إلى شكل هيكلها الخرسانى، وهو (كما نعرف) نفس الهيكل الموجود فى كل المبانى: قواعد وأعمدة وسقف! ومثله الشخص الذى لا يهمه فى الغِيد الفاتنات إلا التوصل إلى شكل هيكلهن العظمى، وهو لا يختلف فى أية امرأة: جميلة كانت أو قبيحة، بيضاء أو سمراء أو صفراء، آسيوية أو أفريقية أو أوربية أو أمريكية أو أسترالية، من عصرنا هذا أو من أى عصر آخر، فى الماضى أو فى الحاضر فى المستقبل.

ومن هنا يمكن أن نفهم قول وليم روز بينيه (William Rose Benét) فى "The Reader's Encyclopaedia: دائرة معارف القارئ" إن "تقويم "الحقيقة" أو "الرسالة" التى تتضمنها الرواية أو المسرحية ليس هدف النقد البنيوى بقدر ما هو

إحصاء الأشكال التحتية للخطاب، والقوانين التى تحكمها. وعلى هذا كان كل من شخصية "السوبرمان" فى الكتب الهزلية و"راسين" موضوعين لدراسة بنيوية جادة وناجحة". فهذه هى البنيوية فى حقيقتها العارية دون تهاويل أو ادعاءات فارغة! ويبدو أن الرطانة والغموض والمصطلحات الجديدة الكثيرة التى تصيب القارئ بالدوار والأشكال الهندسية التى تزيد الكلام غموضا والمختصرات الرمزية التى تذكرنا بالأحجبة والتعاويذ، قد قُصِدَتْ قصدًا للتغطية على هذه السطحية وذلك الخواء.

على أن "هناك من يهدف إلى تبسيط الوحدات فى العمل إلى حد قد تغيب عنا الحركات الأساسية فيه. ويقسم هؤلاء العمل إلى وحدات ثلاث: ١- الموقف المفجر للاحتمال. ٢- تحقيق الاحتمال أو عدم تحقيقه. ٣- النجاح أو الفشل. وهناك من يعتمد تشكيلا بنائيا آخر يقوم على تصنيف الأسماء (أى شخصيات القصة) فى قائمة، والأفعال (أى الحركات التى تأتيها هذه الشخصيات) فى قائمة أخرى، والصفات (أى اللوازم) فى قائمة ثالثة، ثم يربط هذه القوائم بعد ذلك بما يراه بينها من علاقات. وهناك تشكيل مختلف عن هذا وذاك يجده القارئ فى كتاب رولان بارت: "النقد البنيوى للحكاية". وثم تشكيل رابع فى كتاب "مدخل إلى التحليل البنيوى للنصوص" لدليلة مرسلى وكريستيان عاشور وزينب بوعلى ونجاة خدة وبوبا ثابتة، وقد وَلَّفْنَه من عدة تشكيلات بنيوية مختلفة. وهذان التشكيلان الأخيران يفيضان بالتقسيمات والتفصيلات والاصطلاحات التى تصب الإنسان بالدوار. ومن حق القارئ أن يتساءل: فيم كل هذا إذا كان الحصاد هزيلا كما لمسناه بأنفسنا؟ وأنا فى الحقيقة لا أستطيع أن أكتم ما أجده فى نفسى من أن هذا كله مجرد دجل رخيص استطاع بعض الغربيين الذين يُحْسَبون خطًا من النقاد أن يضحكوا به على كثير من الفارغين ويقودوهم به من أنوفهم فينقادوا لهم. وما الدنيا إلا مسرح كبير

كما يقال. وهذه إحدى مسرحياتها، وهى مسرحية عبثية سخيفة، لكن لكل ساقطة لاقطة، فهنيئا لمن يتركون الأكل الصحى السليم ويقبلون على هذا الـ(junk food) مخدوعين بما فيه من صلصة وبهارات عن قيمته الغذائية المتدنية بسبب جهلهم وقلة خبرتهم أو بسبب حماقتهم وجبنهم عن إعمال عقلهم النقدى فيما يوضع بين أيديهم.

نخرج من هذا بأنه لا توجد فى ميدان الأجناس الأدبية جنس له بنية واحدة تتحقق تلقائيا فى كل نص من نصوص ذلك الجنس، بل هناك بنًى متعددة. وليست العبرة فى النقد الأدبى بأن نستخرج تلك البنية آليًّا من النص، وإلا لم نكن قد صنعنا شيئا. ولكنْ على الناقد، إذا ما أراد أن يدرس النص دراسة بنيوية، أن يبحث عن البنية الخاصة بذلك النص (البنية الخاصة بذلك النص لا ببنية الجنس كله فى كل زمان ومكان، وهى البنية التى رأينا أنها لا وجود لها) ويرى هل حققت تلك البنية شيئا لا تستطيع البنى الأخرى أن تحققه. فهذا هو ما يعطى البنية والبحث عنها واستخلاصها من العمل قيمة. فمثلا لدينا فى الرواية عدة بنى أو أشكال، إذ قد يكون خط السرد مستقيما من أقصى نقطة فى الماضى إلى أبعد نقطة فى المستقبل، وقد يكون ذلك الخط دائريا بحيث تنتهى الرواية من نقطة البدء، وقد يكون حلزونيا كما هو الحال فى بعض حكايات "ألف ليلة وليلة"، إذ تتفرع من الحكاية الأساسية حكاية ثانوية، ثم تتفرع من هذه بدورها حكاية ثانوية أخرى... وهكذا، لتصل الحكاية الفرعية الأخيرة غايتها وتنتهى فيرجع الراوى إلى الحكاية الفرعية التى كانت تلك قد تفرعت منها فينهيها بدورها... إلى أن ينتهى فى آخر المطاف من الحكاية الأساسية. وهناك خط السرد المتكسر الذى يتقدم السرد فيه ويتأخر، ويتجه يمينا ثم يتجه شمالا، إلى أن تنتهى الرواية، كل ذلك لأن السارد يرى أنه يُبْلِغه غايته من التشويق والإضاءة والإعتام فى الوقت المناسب بما يخدم قصته على النحو الذى يكفل لها النجاح والتألق. وهناك ضَفْر السرد بتيار الشعور، أو ضَفْر الحوار الخارجى بالحوار

الداخلى. وهناك رواية القصة مرة واحدة بصوت واحد أو روايتها بأصوات متعددة بحيث يعبر كل سرد عن وجهة نظر مختلفة، فتتجمع بذلك فى يد القارئ صورة أوضح وأدق للقصة. وهناك الرواية التى يتضاءل فيها السرد إلى أقل مدى ممكن مع زيادة الحوار مما يقربها من الشكل المسرحى، وبخاصة إذا اختفت العبارات الممهدة للحوار مثل: "قال وهو يعض على شفتيه: ..." أو "صاح غاضبا أو متهللا أو ساخرا: ..."... إلخ. كما أن بعض المبدعين قد يمزج جنسين أدبيين فى عمل واحد كما هو الحال فى مسرواية "بنك القلق" لتوفيق الحكيم فى منتصف الستينات التى قلد فيها أحد الأدباء الأمريكان مازجا جنس المسرحية بجنس الرواية جاعلا فصول العمل فصلا مسرحيا، وفصلا روائيا إلى آخر المسرواية، أو خلط القصة بالشعر فى السير الشعبية وفى "ألف ليلة وليلة" مثلا. والمهم فى بنية العمل الأدبى أن يتوفر لها عنصر الإحكام فلا مصادفات غير معقولة، ولا وقائع غير معللة، ولا ثرثرة فى الحوار أو استطراد أو تطويل، ولا هلهلة ولا تزيُّد ولا نقصان ولا انحراف عن القصد كإقحام وقائع أو شخصيات فى العمل القصصى لا لزوم لها لأنها لا تدفع الأحداث إلى الأمام أو تؤثر فى الشخصيات، أو إنطاق الخادم بلغة المفكرين وإجراء آرائهم على لسانه، أو تصوير صبىٍّ غِرٍّ بصورة حكيم الزمان مثلا، أو حذف واقعة أو أكثر من شأنها، لو ذُكِرَتْ، أن تفسر ما لا يمكن تفسيره فى الرواية بدونها.

وبالنسبة للشعر لدينا القصيدة التقليدية، التى يسودها وزن واحد وقافية واحدة، ولدينا كذلك الرَّجَز، وهو يجرى على وزن خاص يختلف عن بقية أوزان الشعر العربى، وتتحد قافية شطرى كل بيت مع تغيرها من بيت إلى آخر. وهناك المزدوج، وهو شعر يجرى على بحور القصيدة العربية لكن القافية تتغير فيه من بيت لبيت كما هو الحال فى الرَّجَز. وهناك أيضا الموشحات، ولها نظام معقد بعض الشىء، وتجرى على بحور الشعر المعروفة أو مجزوءاتها أو مشطوراتها، لكنها تنقسم إلى

مقطوعات مع تنوع القافية تنوعا معقدا بعض الشيء داخل كل مقطوعة وتكرره من مقطع إلى مقطع آخر، بالإضافة إلى مصطلحاتها الخاصة التى لم تكن معروفة من قبل ولم تعد تستعمل من بَعْد. وعندنا المخمسات، التى تتغير فيها القافية كل خمسة أشطر. وعندنا المسمَّطات، وهى قصائد تتألف من أدوار يتركب كل منها من أربع شطرات أو أكثر، وتتفق شطرات كل دور فى قافية واحدة عدا الشطر الأخير، الذى تختلف قافيته عن قافية الأشطار الأربعة، ولكنها تتفق مع قافية الأشطار المناظرة لها فى القصيدة. وعندنا فوق هذا وذاك الأشكال الإيقاعية المختلفة التى عرفناها فى العصر الحديث مثلما نجد فى "سلع الدكاكين فى يوم الأحد" للعقاد، و"العودة" لإبراهيم ناجى مثلا. ثم عندنا شعر التفعيلة، ويقوم على نظام الأسطر حيث تتعدد فى كل سطرٍ تفعيلةٌ معينةٌ تعددا يختلف من سطر لآخر دون انقسام السطر إلى شطرين، وتتنوع فيها القوافى حسبما يَعِنّ للشاعر دون أن يتقيد بأى نظام.

أما من ناحية الموضوعات فقد عرف الشعرُ العربىُّ النصوصَ التى تدور حول غرض واحد مثلما عرف النصوصَ التى تتعدد فيها الأغراض ويحرص معها الشاعر على أن يكون انتقاله من غرض إلى آخر سلسا منسابا... وهكذا. والمهم أن يكون ثم تلاحم بين أبيات القصيدة أو أجزائها أو أغراضها بحيث لا يشعر القارئ أنه إزاء ركام غير متجانس من الأفكار والمعانى، وأن يكون هناك جو نفسى واحد يسود النص ويشد أجزاءه المختلفة وصوره ومفرداته، وأن يكون هناك أيضا ما يمكن أن يفهمه القارئ، ومن ثم يستطيع أن يتذوقه، وهو ما اختفى فى كثير من نصوص الشعر فى الفترة الأخيرة لدن بعض الشعراء، الذين يتحدثون كما يتحدث السكارى العاجزون عن الإفصاح.

وفى نهاية هذا المطاف لا بد أن نوضح أنه ليس فرضا على الناقد أن يستعمل جميع هذه المناهج فى كل مرة يتناول فيها بالنقد نصا أدبيا مثلا، بل هذه فى الغالب

حالة افتراضية حين يريد الناقد أن يوضح النص تمام التوضيح من كل جوانبه، وهو ما لا يحدث عادة. أما فى الواقع فقد يتغيا الناقد من العملية النقدية التركيز على جانب من تلك الجوانب، وقد يركز على جانبين أو ثلاثة مثلا. وعلى القارئ أن يبحث عما هو بحاجة إليه من العمليات النقدية. ولسوف يكتسب بدوره الخبرة والدُّرْبَة على القيام بوظيفة الناقد يوما على نحو أو على آخر إلى المدى الذى لا يجعله يقف حائرا بائرا أمام النص لا يستطيع شيئا، إذ لا يُعْقَل أن يظلّ كالطفل الوليد طوال حياته ينتظر من أمه أن تهبَّ فتُلْقِمَه ثديَها متى قَرَصَ بطنَه الجوعُ. وعلى كل حال فإن النص لا يحتاج دائما إلى من ينقده من كل جوانبه: فنص من العصر الحديث لا يحتاج فى العادة إلى شرح مفرداته وتراكيبه وصوره مثلما لا يحتاج إلى أن نشرح لقارئه الظروف الاجتماعية التى أُبْدِع فيها لأن القارئ يعيش تلك الظروف عينها، بخلاف حاجته إلى شرح بنيته مثلا. أما إذا كنا إزاء قصيدة جاهلية فالحاجة إلى تفسير لغتها ألفاظا وصيغا وعبارات وصورا وتراكيب تصبح ماسة جدا، ولا يمكننا فى المعتاد المضى مع القصيدة قُدُمًا قبل معرفة مثل هذا التفسير. ونفس الشيء ينطبق على الظروف النفسية والاجتماعية التى أبدع فيها الشاعر قصيدته لأن أوضاع المجتمعِ وأفرادِه آنذاك تختلف كثيرا عن نظيراتها الآن. كما أن اختلاف حالة المتلقى يؤدى إلى اختلاف الطريقة التى يواجه بها النص: فطالب المدرسة يختلف عن القارئ العادى وعن المثقف الواسع الثقافة كليهما، وحاجته إلى الناقد تختلف نوعيا عن حاجة كل من هذين المتلقيين... وهلم جرا.

نبذة عن المؤلف

إبراهيم محمود عوض

من مواليد قرية كتامة الغابة ـ غربية فى ٦/ ١/ ١٩٤٨م

تخرج من آداب القاهرة عام ١٩٧٠م

حصل على الدكتورية من جامعة أكسفورد عام ١٩٨٢م

أستاذ النقد الأدبى بجامعة عين شمس

البريد الضوئى: (ibrahim_awad9@yahoo.com)

المؤلفات:

معركة الشعر الجاهلى بين الرافعى وطه حسين

المتنبى – دراسة جديدة لحياته وشخصيته

لغة المتنبى– دراسة تحليلية

المتنبى بإزاء القرن الإسماعيلى فى تاريخ الإسلام (مترجم عن الفرنسية مع تعليقات ودراسة)

المستشرقون والقرآن

ماذا بعد إعلان سلمان رشدى توبته؟ دراسة فنية وموضوعية للآيات الشيطانية

الترجمة من الإنجليزية – منهج جديد

عنترة بن شداد – قضايا إنسانية وفنية

النابغة الجعدى وشعره

من ذخائر المكتبة العربية

السجع فى القرآن (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)

جمال الدين الأفغانى – مراسلات ووثائق لم تنشر من قبل (مترجم عن الفرنسية)

فصول من النقد القصصى

سورة طه – دراسة لغوية وأسلوبية مقارنة

أصول الشعر العربى (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)

افتراءات الكاتبة البنجلاديشية تسليمة نسرين على الإسلام والمسلمين – دراسة نقدية لرواية "العار"

مصدر القرآن – دراسة لشبهات المستشرقين والمبشرين حول الوحى المحمدى

نقد القصة فى مصر من بداياته حتى ١٩٨٠م

د.محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكرا إسلاميا

ثورة الإسلام – أستاذ جامعى يزعم أن محمدا لم يكن إلا تاجرا (ترجمة وتفنيد)

مع الجاحظ فى رسالة "الرد على النصارى"

كاتب من جيل العمالقة: محمد لطفى جمعة – قراءة فى فكره الإسلامى

إبطال القنبلة النووية الملقاة على السيرة النبوية – خطاب مفتوح إلى الدكتور محمود على مراد فى الدفاع عن سيرة ابن إسحاق

سورة يوسف – دراسة أسلوبية فنية مقارنة

سورة المائدة – دراسة أسلوبية فقهية مقارنة

المرايا المشوِّهة – دراسة حول الشعر العربى فى ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة

القصاص محمود طاهر لاشين – حياته وفنه

في الشعر الجاهلي – تحليل وتذوق

في الشعر الإسلامي والأموي – تحليل وتذوق

في الشعر العباسي. تحليل وتذوق

في الشعر العربي الحديث – تحليل وتذوق

موقف القرآن الكريم والكتاب المقدس من العلم

سورة النورين التي يزعم فريق من الشيعة أنها من القرآن الكريم – دراسة تحليلية

منكرو المجاز في القرآن والأسس الفكرية التي يستندون إليها

أدباء سعوديون

شعر عبد الله الفيصل – دراسة فنية تحليلية

دراسات في المسرح

دراسات دينية مترجمة عن الإنجليزية

د.محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة

دائرة المعارف الإسلامية الاستشراقية – أضاليل وأباطيل

شعراء عباسيون

من الطبري إلى سيد قطب – دراسات في مناهج التفسير ومذاهبه

القرآن والحديث – مقارنة أسلوبية

اليسار الإسلامي وتطاولاته المفضوحة على الله والرسول والصحابة

محمد لطفي جمعة وجيمس جويس

"وليمة لأعشاب البحر" بين قيم الإسلام وحرية الإبداع – قراءة نقدية

لكن محمدا لا بواكي له – الرسول يهان في مصر ونحن نائمون

مناهج النقد العربى الحديث

دفاع عن النحو والفصحى – الدعوة إلى العامية تطل برأسها من جديد

عصمة القرآن الكريم وجهالات المبشرين

الفرقان الحق– فضيحة العصر

لتحيا اللغة العربية يعيش سيبويه

التذوق الأدبى

الروض البهيج فى دراسة "لامية الخليج"

المهزلة الأركونية فى المسألة القرآنية

سهل بن هارون وقصة النمر والثعلب – فصول مترجمة ومؤلفة

"تاريخ الأدب العربى" للدكتور خورشيد أحمد فارق: عرض وتحليل ومناقشة (مع النص الإنجليزى)

الأسلوب هو الرجل – شخصية زكى مبارك من خلال أسلوبه

فنون الأدب فى لغة العرب

الإسلام فى خمس موسوعات إنجليزية (نصوص ودراسات)

فى الأدب المقارن – مباحث واجتهادات

مختارات إنجليزية استشراقية عن الإسلام

نظرة على فن الكتابة عند العرب فى القرن الثالث الهجرى (مترجم عن الفرنسية)

فصول فى ثقافة العرب قبل الإسلام

بعد الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١ ماذا يقولون عن الإسلام؟ (نصوص وردود)

"القرآن والمرأة" لأمينة ودود – النص الإنجليزى مع ست دراسات عن النسوية الإسلامية

عبد الحليم محمود – صوفى من زماننا

د. ثروت عكاشة – إطلالة على عالمه الفكرى

ثروت عكاشة بين العلم والفن

إسلام د. جيفرى لانج: التداعيات والدلالات – قراءة فى كتابه: "النضال من أجل الاستسلام"

دراسات فى اللغة والأدب والدين

"مدخل إلى الأدب العربى" لروجر ألن – عرض وتقويم

على هامش كتاب جوزيف هل: "الحضارة العربية"

ابن رشد– نظرة مغايرة

تاريخ الأدب العربى من العصر الجاهلى إلى نهاية العصر الأموى

من ينابيع الثقافة الإسلامية فى العصرين الإسلامى والأموى

كتاب لويس عوض: "مقدمة فى فقه اللغة العربية" تحت المجهر

"روبنسون كروسو"– دراسة فى الأدب المقارن

النقد الأدبى عند العرب فى القديم والحديث

علاوة على الدراسات والكتب المنشورة فى المواقع المشباكية المختلفة

الفهرست